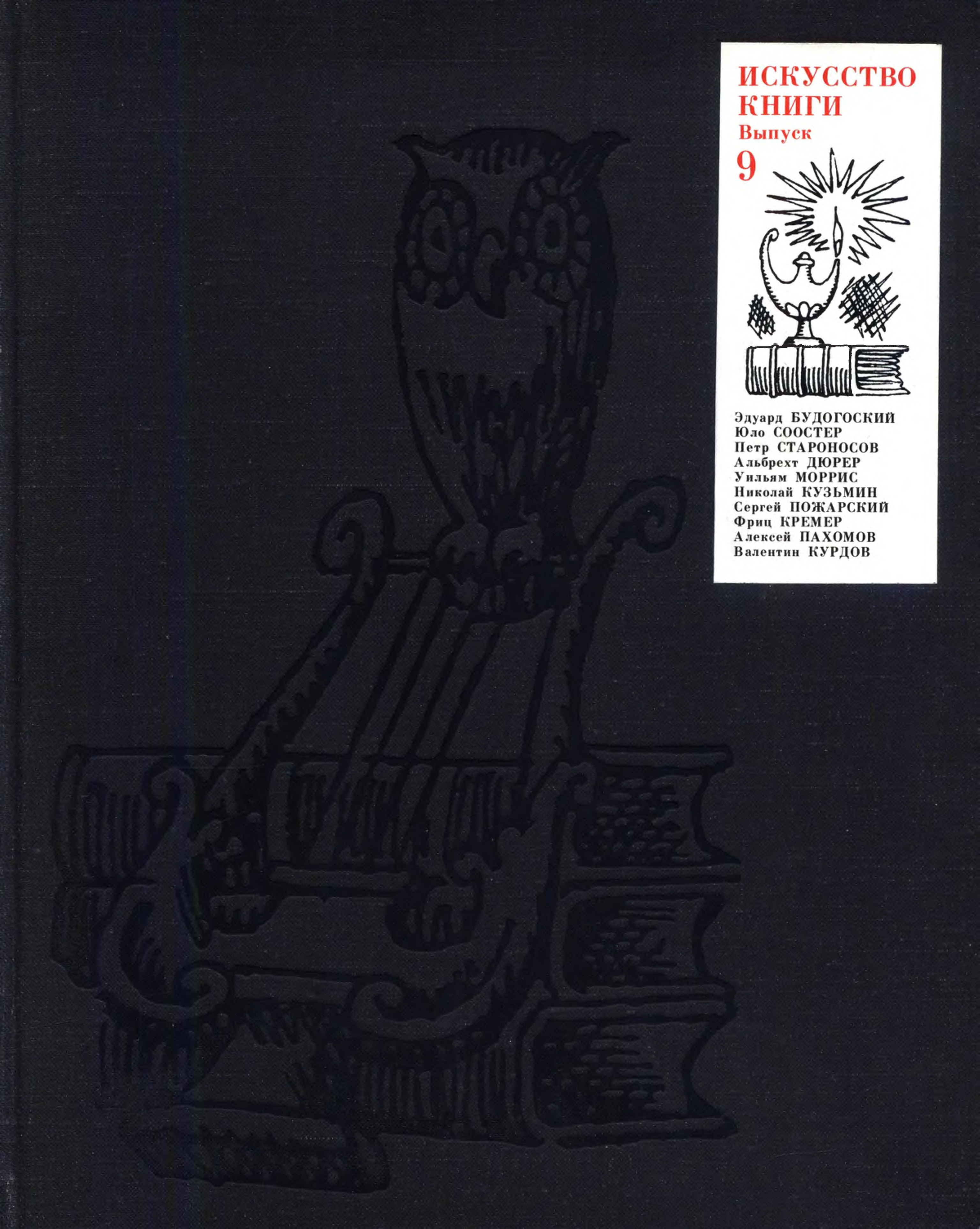

ИСКУССТВО
КНИГИ
Выпуск
9
Эдуард БУДОГОСКИЙ
Юло СООСТЕР
Петр СТАРОНОСОВ
Альбрехт ДЮРЕР
Уильям МОРРИС
Николай КУЗЬМИН
Сергей ПОЖАРСКИЙ
Фриц КРЕМЕР
Алексей ПАХОМОВ
Валентин КУРДОВ





ИСКУССТВО КНИГИ 1970/1971

ИСКУССТВО КНИГИ 1970/1971 Выпуск 9

Редакционная коллегия:

Д. А. Шмаринов
Д. С. Бисти
Т. Г. Вебер
А. А. Каменский
Е. И. Коган
К. С. Кравченко

Составители:

Г. Л. Демосфенова
Т. В. Кантор

Научный редактор

Г. Л. Демосфенова

Оформление:

С. Е. Барабаш
М. А. Дорохов

Редактор

З. А. Антипина

Художественный редактор

Н. Д. Карандашов

Технический редактор

Н. И. Аврутис

Корректор

Н. М. Панова

Москва
«Книга»
1979



Художник-иллюстратор — посредник между мировой классической литературой и прогрессивными идеалами современности

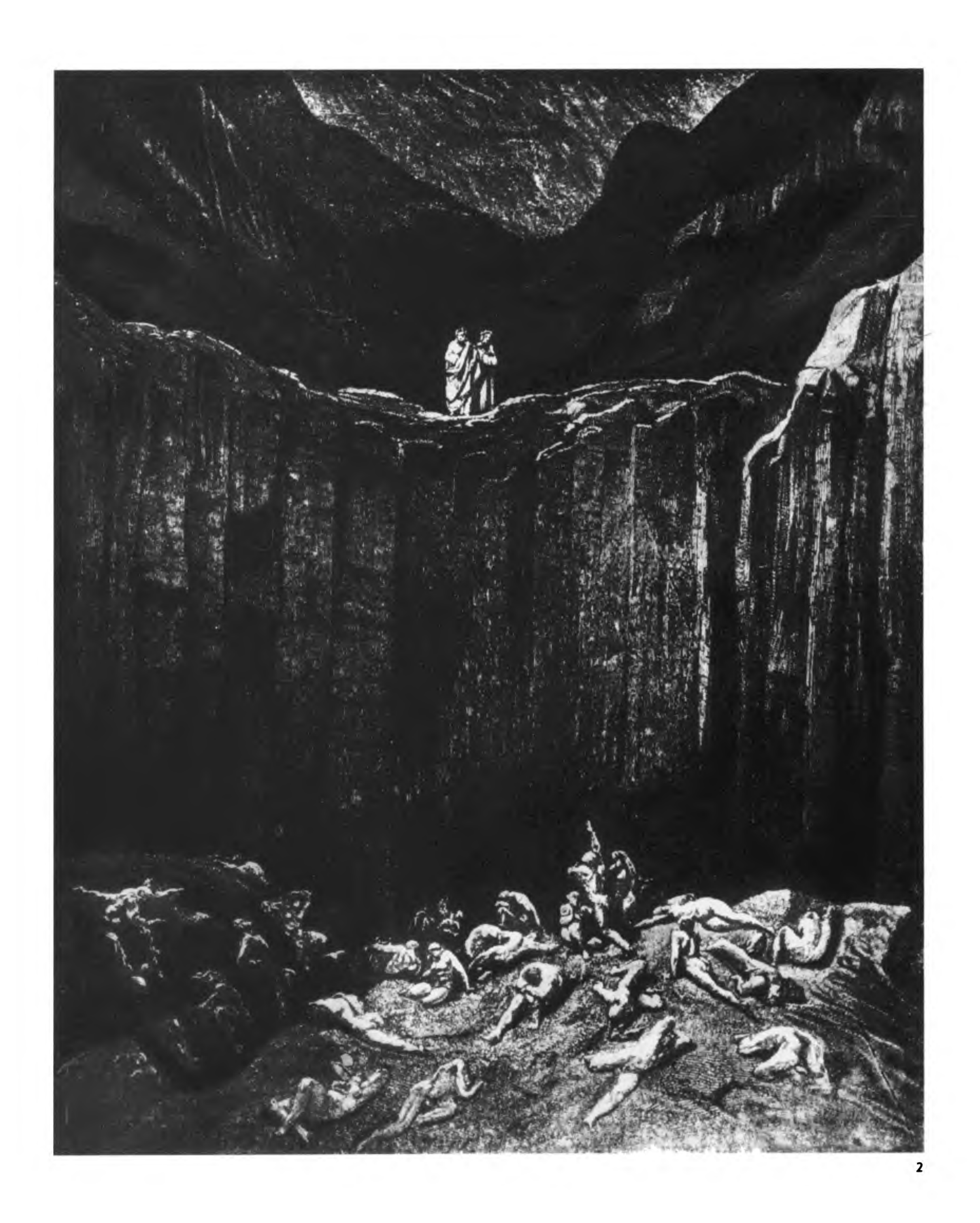
Д. ШМАРИНОВ

Книга — активное средство борьбы за прогрессивные идеалы современности

1



1
Р. Гуттузо. Иллюстрация. Данте. Божественная комедия. Рим, 1969



2

2
Г. Доре. Иллюстрация. Данте. Божественная комедия. Париж, «Ашетт». 1868

3
О. Домье. Иллюстрация. Сервантес. Дон Кихот. 1866—1868

Д. ШМАРИНОВ

Книга — активное средство борьбы за прогрессивные идеалы современности

В оформлении современной книги все яснее определяются круг задач и пути дальнейшего развития искусства книжной иллюстрации и художественно-полиграфического конструирования книги.

Для этого существуют свои вполне реальные причины. Они находят свое объяснение в небывало возросшем и дифференцированном ассортименте изданий, в огромном потоке печатной продукции, ежеминутно и ежечасно выпускаемой издательствами и типографиями всего мира. Содержание и характер книгоиздательского дела с течением времени становятся все более многосторонними с развитием науки и техники, с растущими потребностями культуры и информации.

Нет сомнения, что иллюстрация и книжный дизайн представляют собой два способа воздействия на восприятие читателя, два основных направления раскрытия содержания книги, хотя каждый из них имеет, по существу, и разные цели и разные сферы применения. Моя цель — раскрыть роль художника-иллюстратора как посредника между мировой классической литературой и прогрессивными идеалами современности, подчеркнуть исключительную ответственность художника в идейном, духовном воспитании широчайших народных масс. Ибо я убежден, что именно классическая литература одарила нас тем бессмертным наследием гуманизма, с которым Человечество идет в будущее.

Было бы наивно противиться естественному прогрессу в любой области технического и художественного конструирования, в том числе и конструирования книги. Но было бы столь же наивно, с моей точки зрения, полагать, что успехи в этих областях могут заменить современному человеку образную иллюстрацию, поэтическое раскрытие мыслей и переживаний героев литературы.

Не секрет, что в Европе и Америке часто раздаются голоса о всеобщем падении нравственности на фоне поразительного роста науки и техники. Следовало бы задуматься: не является ли современная книга одним из тех социально-психологических инструментов в духовной жизни общества, которые способны активно формировать черты современной личности, в том числе и ее нравственность? Если так, то искусству художественной иллюстрации принадлежит в книге свое и немалое место.

Дизайн в применении к книжному оформлению не нов и имеет достаточно давнюю и, в целом, очень почетную историю. Ведь еще такие прославленные издатели XVI—XVII вв., как Альд Мануций или Эльзевиры, создавали свои, ныне драгоценные, книги с помощью только чистой полиграфии: прекрасной бумаги, прекрасных шрифтов и переплетов, без участия каких-либо элементов изобразительного искусства. Не менее замечательные результаты получились, скажем, и у английского издателя XVIII в. Баскервилля. В его книгах тоже нет ничего, кроме чу-



3

десного, специально отлитого шрифта, столь же великолепной бумаги да еще чувства пропорций и ритма, что, надо думать, должно быть свойственно любому человеку, работающему над каким-либо изделием своих рук.

Именно так печатает свою прославленную «Библиотеку Плеяды» современный парижский издатель Галлимар. Для этой обширной серии, включающей лучшие творения мировой литературы от Гомера до Сент-Экзюпери, изготовляется превосходная тончайшая бумага, для нее был отлит новый, очень красивый шрифт, все томики серии одеты в одинаковые простые и строгие переплеты, которые различаются лишь цветом, одинаковым для писателей одной эпохи, одного века. Такого уровня и качества издания как в прежние времена, так и сейчас наглядно доказывают возможность создания подлинно художественных книг одними лишь полиграфическими средствами, с помощью конструкторов книги и дизайнеров — без участия художников-иллюстраторов, художников-рисовальщиков, художников-граверов.

Однако пример с «Библиотекой Плеяды» Галлимара самым наглядным, самым очевидным образом раскрывает суть интересующей нас проблемы. Ведь в этой соблазнительной серии, которую каждому приятно иметь на своей полке, в совершенно одинаковом обличии выступают Плутарх и Достоевский, Мольер и Камю, Гейне и Ронсар: это простое и строгое оформление совершенно нейтрально по отношению к тексту, оно никак не соответствует, не созвучно тому, что напечатано в очередном томике серии, оно совершенно независимо от содержания, смысла, стиля заключенного в нем литературного произведения. Разбираться в смысловых и стилистических различиях между писателями разных стран и разных веков целиком предоставлено разумению и воображению читателя.

Но ведь именно стремление помочь этому разумению и воображению человека было обязано своим рождением все изобразительное искусство задолго до возникновения не только книгопечатания, но и простой грамотности. От древнейших дошедших до нас снабженных рисунками папирусов Египта или иллюминированных рукописей Средневековья и до книжных иллюстраций Пикассо, Матисса, Мазерееля, Гуттузо, Клемке, Фаворского и других прославленных художников нашего времени задачей и целью книжных иллюстраторов было всегда одно — раскрытие образного и идейного смысла литературного произведения с позиции своего века. Раскрытие этого смысла в бо́льшем или меньшем специально созданном ряде изображений, организующих и направляющих воображение читателя и понимание им всех важнейших качеств литературного текста. Содержание подлинно великого литературного произведения каждая эпоха воспринимает по-своему, раскрывая новые его глубины, новые его качества, насыщая проблемати-



4


5

4
В. Фаворский. Фронтиспис. Книга Руфь. М., изд. М. и С. Сабашниковых, 1925

5
Ф. Мазереель. Иллюстрация. Ш. де Костер. Легенда об Уленшпигеле. Берлин, 1951

6
М. Врубель. Иллюстрация. М. Лермонтов. Собрание сочинений. Т. I. М., тип. Кушнерева, 1891

7
Е. Кибрик. Иллюстрация. Р. Роллан. Кола Брюньон. Л., «Художественная литература», 1935



6



7

кой своего времени,— достаточно вспомнить иллюстрации к «Божественной комедии» Данте — Боттичелли, Доре и Гуттузо.

Перед мастерами современной книжной иллюстрации стоят те же самые задачи, какие породили иллюстрации Делакруа к «Фаусту» Гете, иллюстрации Эдуарда Мане к «Ворону» Эдгара По или черные акварели Врубеля к «Демону» Лермонтова, как и многие сотни других гениальных созданий мировой художественной культуры.

Нужно ли унижать или превозносить книжную иллюстрацию за счет полиграфического дизайна или, наоборот, дизайн за счет книжной иллюстрации? Я считаю, что в этом нет никакой надобности и незачем одну из тесно взаимодействующих областей искусства книги приносить в жертву другой. Однако до сих пор существуют мнения, что иллюстрация не нужна и устарела, «мешает» свободному восприятию, незаконно вторгается в сознание читателя, «встает» между читателем и текстом и т. п.

Все «обвинения» такого рода по адресу книжной иллюстрации имеют то же происхождение, что и отрицание необходимости для искусства живописи или скульптуры считаться с реальным окружающим миром, опираться на реальную действительность в своих, сколь угодно разнообразных обобщениях, объяснять эту действительность и тем самым организовывать восприятие реальной жизни у тех зрителей, для которых, собственно, искусство и создается.

Если не признавать мнимой «свободы» художника и читателя от жизни, если не считать эгоистическое, занятое только самим собой «самовыражение» главной заботой художника, тогда не может подвергаться никаким сомнениям право на существование и бесконечное развитие искусства книжной иллюстрации и притом иллюстрации, глубоко сопряженной с реальным характером, смыслом и стилем литературного произведения. Утверждения об «устарелости», «ненужности», «необязательности» иллюстрации следует расценивать как попытку идеологического разоружения искусства, попытку его «дезидеологизации», попытку отнять у книги одно из самых сильнейших средств постижения и оценки реальной жизни, заключенной в классическом или современном литературном творении.

Дизайн, даже самый талантливый и блестящий, не занимается оценкой мироздания, ему безразличны те бесконечно многообразные, напряженные, мучительные, противоречивые размышления о жизни, сомнения и пламенная вера, утверждение разума и восхищение красотой человека и природы, какими наполнен творческий, художественный опыт человечества, воплотившийся в классической или современной литературе. Винить дизайн в этом нельзя — это не его забота и не его задача. У него достаточно обширная, громадная область работы, где может быть применен весь арсенал художест-



венных средств. В большинстве случаев только он и нужен — в оформлении множества книг научного, учебного, политического, справочного характера, где, как правило, нечего делать художнику-иллюстратору.

В истолковании и оценке образного строя литературного произведения также не может быть места никакой ремесленности: никакому рабскому следованию за внешними приметами литературной фабулы, никакому пустому перечислению костюмов, шляп, экипажей или париков какого-то определенного века, никакому поверхностному скольжению по тексту или наполнению книги пустыми декоративными эффектами или произвольной, субъективной отсебятиной. Достоинство первоклассного иллюстратора — в полном уважении писателя при равноправном содружестве с ним. Из истории книжной иллюстрации неизбежно рождается непреложный закон: чем больше художник погружается в писателя, в его реальный образный строй с присущими только ему реальными художественными качествами, тем больше раскрывается творческая индивидуальность художника, тем бо́льшую творческую свободу и независимость обретает он.

Именно это всегда было свойственно русской книжной иллюстрации в ее высших проявлениях — от Агина, Петра Соколова, Врубеля, Серова, Бенуа, Лансере, Добужинского и до лучших мастеров книжной иллюстрации наших дней.

Значение книжной иллюстрации было глубоко и верно понято в первые годы революции, когда лучшие, знаменитейшие художники были привлечены к иллюстрированию дешевых книжек «Народной библиотеки», вводившей в духовный обиход громадных масс новых читателей сокровища русской и мировой классической литературы, — дешевых книжек, печатавшихся на плохой бумаге, но громадными тиражами. С иллюстрациями Бенуа и Кустодиева знакомились миллионы людей, по ним представляли себе героев и события творений Пушкина или Некрасова.

8
В. Фаворский. Разворот. Слово о полку Игореве. М., Детгиз, 1952

Д. ШМАРИНОВ

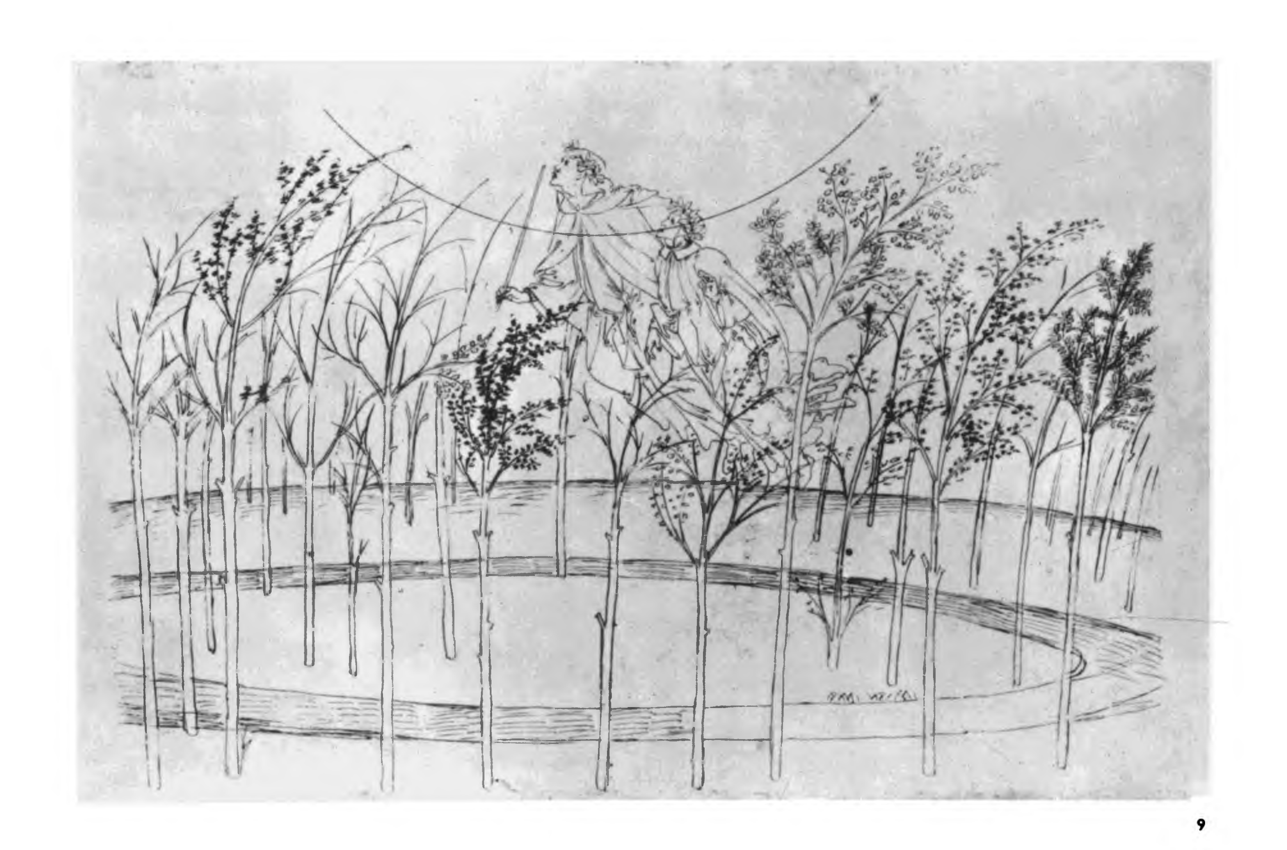
Книга — активное средство борьбы за прогрессивные идеалы современности



8

Уже в двадцатые годы великий русский художник Владимир Фаворский создал новое искусство книжной гравюры на дереве и реформировал понимание и построение искусства книги, утвердив его главную цель — выражение всех важнейших идейных и художественных ценностей литературного произведения в целостном художественном единстве книги, где не только иллюстрации, но и функционально-конструктивные элементы книги — формат, шрифт, переплет, титул, форзац и т. д.— подчинены этой главной цели. Фаворский как бы приравнял художника-иллюстратора к театральному режиссеру, продуманно организующему целостное единство спектакля, где все его действенные и формообразующие силы — режиссерский замысел, прочтение пьесы, игра актеров, пространственное оформление сцены направлены к одной общей цели: раскрыть идейное и художественное содержание пьесы ради максимального воздействия на зрителей. Можно добавить, что задача художника-иллюстратора оказывалась при этом еще более сложной и трудной, так как он должен был не только построить сквозное драматическое действие, но и «сыграть» роли всех действующих лиц литературного произведения.

Мудрое и глубокое искусство Фаворского стало образцом для советских мастеров искусства книги и не только для его непосредственных учеников, но и для художников с другими стилистическими склонностями, с другим художественным языком. Общим для Фаворского и всех других крупнейших советских художников-иллюстраторов было признание за искусством огромной моральной и воспитательной роли, его направляющей и организующей силы в формировании подлинно современного и последовательно гуманистического восприятия мира. Весь великий опыт прогрессивной мысли человечества, от античности до наших дней, через подлинно совершенные книжные иллюстрации переливался в современное сознание человека,



9

расширяя и обогащая его лучшим, что было продумано и перечувствовано в тысячелетнем ходе истории. В таком понимании книга действительно становилась огромной социальной силой и проводником самых передовых идей нашего времени.

Вот уже шестьдесят лет советская книжная графика идет по этому пути. Было немало трудностей, и не раз некоторые художники прятались от них в замкнутом, от всего отгораживающемся эгоизме, создавая себе постоянную «ренту» из однообразно повторяющихся декоративных эффектов, не имеющих отношения к характеру и смыслу литературного текста. Бесплодность такого самозамыкания стала всем очевидной еще на большой и необычайно выразительной выставке советской книжной иллюстрации 1936 г., когда явными победителями в широком соревновании явились художники последовательно реалистического плана: Владимир Фаворский, Николай Купреянов, Сергей Герасимов, Владимир Лебедев, Андрей Гончаров, Евгений Кибрик, Владимир Конашевич и многие другие. Но и в наши дни проникновению в книжную иллюстрацию бесстрастно декоративных или воинствующе субъективных, экспрессионистических или сюрреалистических настроений и склонностей противостоит глубокая и мощная реалистическая традиция, поддержанная в последние 10—15 лет такими большими мастерами последующего поколения советских художников-графиков, как Виталий Горяев, Давид Дубинский, Беньямин Басов, Владимир Минаев, Дмитрий Бисти, Георгий Якутович, Стасис Красаускас и другие, очень разные и очень яркие мастера. Подлинному искусству книжной иллюстрации одинаково чуждо как буквальное следование за внешними перипетиями сюжетной фабулы литературного произведения, так и произвольное, чисто субъективное истолкование содержания литературного текста, противопоставление художника писателю, идущее вразрез со всем характером творчества писателя, его поэтикой, стилем, его идейным наполнением.

Мне хотелось бы напомнить мысли Ромена Роллана о задачах иллюстрации, высказанные им в связи с изданием в СССР в 1936 г. «Кола Брюньона» с иллюстрациями Е. Кибрика. Я процитирую отрывок из предисловия к роману.

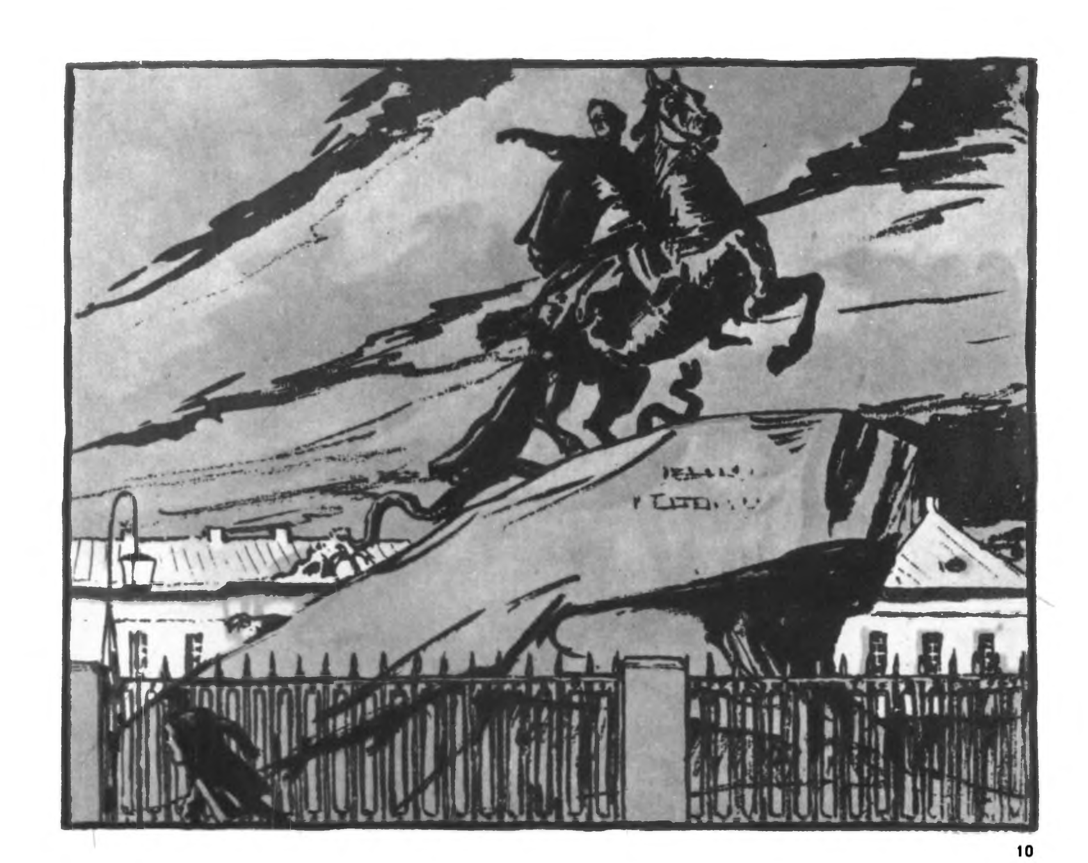
«Не нужно думать, что было бы возможно или даже полезно воспроизвести (в иллюстрации.— *Д. Ш.*) то самое видение, что у автора. Особенность произведения подлинно живого в том, что при своем рождении, когда оно возникает у автора, оно находится еще в начале пути. Оно развивается, продолжает жить, проходя сквозь

9
С. Боттичелли. Иллюстрация. Данте. Божественная комедия. 1492—1497

10
А. Бенуа. Иллюстрация. А. Пушкин. Медный всадник. СПб., Комитет популяризации художественных изданий, 1923

Д. ШМАРИНОВ

Книга — активное средство борьбы за прогрессивные идеалы современности



10

толпу читателей, обогащаясь их существом, и... приобретает силы, идя вперед. Те самые века и страны, которые его усыновляют, придают ему ткань своих мечтаний. И если оно достаточно сильно, чтоб их нести, оно становится классическим и „общечеловеческим".

Такое ощущение дает мне „Кола Брюньон", возвращающийся ко мне из СССР в радующих образах Евгения Кибрика. Он стал для меня двоюродным братом Санчо Панса и Дон Кихота. И перед ним снимаю шляпу. Он будет жить дольше меня».

Как важно для будущего читателя изобразительное воплощение литературного произведения, данное ему художником — современником писателя. Лейпцигские конкурсы 1965 г. на иллюстрирование произведений М. Шолохова и Б. Брехта подняли волну художнического интереса к этим писателям, что привело к появлению трагических и глубоко человечных иллюстраций Петровых к «Судьбе человека», заслуженно отмеченных золотой медалью выставки.

Думается, что долгая жизнь обеспечена и иллюстрациям прекрасного немецкого скульптора и графика Фрица Кремера к стихотворениям и песням Бертольта Брехта, удвоившим мощный и гневный голос воинствующего писателя-гуманиста.

Мы иногда забываем, что великие писатели нашего века жили и живут среди нас.

Целому ряду советских художников — Кукрыниксам, С. Герасимову, Б. Дехтереву и автору этих строк — посчастливилось быть первыми иллюстраторами произведений великого советского писателя М. Горького, пользоваться его советами и пожеланиями.

«Свобода» художника от писателя — мнимая свобода, она освобождает художника только от ответственности перед читателем. Великое произведение искусства живет лишь тогда, когда оно несет в себе жизненную правду, почерпнутую художником в окружающей его действительности. И эта жизненная правда художественного опыта иллюстратора только удесятеряется в своей силе, если направлена на раскрытие жизненной правды, заложенной в произведении писателя. Тогда писатель и художник становятся соратниками в благородной борьбе за высокую человечность и передовые идеи своего времени.

Д. Шмаринов



В. ЛЯХОВ

Молодежь в книжном искусстве Москвы

Большинство молодых художников научилось понимать книгу не как что-то неподвижное, а как живой, динамичный организм

1





1
В. Пивоваров. Иллюстрация. Ф. Достоевский. Сон смешного человека. 1970. Не издано

Термин «молодой художник» теперь в значительной степени утратил свою возрастную определенность. Границы молодости сейчас уже находятся у отметки «35» и имеют тенденцию к дальнейшему движению в сторону увеличения. Седовласый художник нередко яростно пробивается на молодежные выставки, считая, что еще не достиг критического возраста...

Учитывая зыбкость возрастного критерия, мы, по возможности, не будем его касаться. Речь пойдет в основном о том, что сделано в последнее десятилетие молодыми художниками Москвы, вступившими на путь самостоятельного творчества.

С каждым годом новых имен в книжной графике становится все больше. Начавшийся примерно два десятка лет назад процесс активного омоложения книжной графики повсеместно продолжается полным ходом. В нем есть своя сложная динамика, отражающая множество факторов общественного и чисто художественного порядка, свои плюсы и минусы. Учесть их сейчас в полной мере вряд ли возможно, даже если намеренно ограничить себя рассмотрением молодежи только одного города — Москвы.

Итак, о молодом книжном искусстве Москвы. О своем существовании, как о факте, имеющем большое значение в послевоенной художественной жизни столицы, молодые художники впервые заявили в середине 50-х гг. Именно тогда в профессиональный коллектив московских мастеров книги, сформировавшийся в основном в 30-е гг., стали входить только что окончившие художественные вузы молодые иллюстраторы и оформители. Как правило, это были выпускники графического факультета Художественного института имени Сурикова и воспитанники отделения художественного редактирования и оформления книг и журналов Московского полиграфического института.

Взаимный интерес к делу скоро объединил их в более или менее компактную группу. Сначала здесь были А. Васин, М. Клячко, Б. Маркевич, А. Голяховская, А. Таран, А. Власова; вскоре к ним присоединились А. Белюкин, В. Суриков, В. Носков, Г. Клодт, Д. Бисти и другие, а еще позже — В. Дувидов, В. Колтунов, Б. Кыштымов. Наследуя многое из того лучшего, что было создано близкими им по духу художниками старшего поколения (В. Фаворским, А. Гончаровым, Л. Бродаты), крупнейшими мастерами западного искусства (П. Пикассо, А. Матиссом, Ф. Мазерелем, В. Клемке), они сделали много для того, чтобы перестроить нашу книгу: ликвидировали в ней разрыв между оформлением и иллюстрированием, внесли разнообразие в графическую форму иллюстраций, оживили композицию книжного ансамбля и т. д.

Новаторство молодежи первого послевоенного поколения принесло плоды прежде всего в массовых изданиях художественной литературы. Именно здесь лучше всего видны результаты и характер происшедшего сдвига. Главная его особенность — в изменении стилистики, в обновлении образного языка книжной графики. Появились образные ассоциации, символы, расширилось и изменилось понимание пространственно-временных категорий в графике и т. д. Этот творческий вклад был ценным и своевременным. Многие из созданных тогда работ уже вошли в историю оформления современной книги.

Однако бурная преобразовательная деятельность художников первого поколения была по-своему и ограниченной. Она направлялась не на всю книгу целиком, а главным образом на разработку ее художественно-образного графического ансамбля. По этой причине, можно предполагать, не состоялось в ту пору творческого «вторжения» активной молодежи в научную, техническую, учебную, искусствоведческую книгу, где возможности образной трактовки содержания относительно ограничены. Этим же, быть может, объясняется последующий спад творческой энергии у ряда талантливых художников.

Названные обстоятельства заставляют думать, что второе послевоенное десятилетие для нашего книжного искусства явилось своего рода подготовительным (или переходным?) этапом на пути к более широким и глубоким преобразованиям, потребность в которых неотвратимо назревала. Переходный характер пройденного этапа не обесценивает его значения, в истории нашего книжного искусства он был необходим. Однако задерживаться на нем дольше, чем позволяла логика событий, было бы опасно.

Ощущение новых, еще не сформулированных проблем было свойственно книжному искусству середины 60-х гг.— времени, отмеченному метаниями у многих художников разных возрастов и творческих ориентаций.

К концу 60-х гг. более определенно обозначились полюса, к которым тяготели интересы художников. Одних более всего интересовали проблемы книжной графики, иллюстративной и оформительской. Книга как таковая с ее конструкцией, сложностями внутренней организации и т. д. их интересовала гораздо меньше. Других же, напротив, более всего привлекала именно книга как функционально-конструктивное и композиционно-образное целое. Однако большой ясности по поводу того, какими путями следует идти к цели и какова эта цель, не было почти ни у кого. Последнее обстоятельство, естественно, толкало художников на путь поисков и творческих экспериментов.

Творческая биография сегодняшнего поколения молодых московских художников книги — живая страница этих поисков. Нам представляется ценным сделать попытку разобраться в этом материале.

Возникновение нового поколения художников падает на начало 60-х гг. В журнале «Знание — сила», потом в книгах издательства «Знание» появились иллюстрации, обратившие на себя вни-

мание и заставившие говорить о себе, правда, нередко и в критическом плане. Художественный редактор этих изданий Ю. Соболев, художник Ю. Соостер совместно с группой молодых графиков, тогда еще студентов,— В. Пивоваровым, Н. Поповым, Б. Лавровым и другими — предприняли попытку создать художественные иллюстрации, трактующие сложные научные понятия, явления и процессы, которые не имеют «осязаемой», зримой формы. Молодые художники привлекли массу интересного научного материала и с большой изобретательностью стали работать над расширением образного языка, широко пользуясь изобразительными метафорами, сравнениями, гиперболами. Решительно (иногда слишком решительно) «распредмечивали» привычную материальную оболочку изображаемого, стремясь добраться до внутренней его сути. Вместе с тем этих художников привлекала и другая сторона дела — пластическая. В ту пору большинство графиков разрабатывало плоскостное изображение. Особое внимание обращалось на остроту и выразительность силуэта, его цветовое и фактурное решение. Этой тенденции молодежь противопоставила другую, построенную на выражении объемных характеристик предмета. Здесь сказались разнообразные влияния: искусство XV—XVI вв., творчество В. Фаворского, увлечение польской и чешской графикой (Э. Мруз, В. Гложник, А. Бруновский), научной иллюстрацией М. Эшхера и работами других современных художников.

Вскоре из группы дебютирующей молодежи выделились В. Пивоваров и Н. Попов, начавшие иллюстрировать художественную литературу. Творческое кредо этих художников, вероятно, до конца не сформировалось и по сей день, хотя как личности они заявили о себе уже достаточно ясно. Если посмотреть на работы прошедшего десятилетия, то и у Пивоварова, и у Попова можно найти следы многих увлечений весьма разными художниками. Особенно это, пожалуй, относится к В. Пивоварову. Человек эмоциональный и в то же время склонный к философствованию, он очень чувствителен к проявлениям поэтического, в какой бы форме оно ни выступало. Он склонен также к театрализации действия, к лиричности, даже к сентиментальности. Но не чужд он при этом и сарказму, который придает его графике, даже детской, сложные оттенки. Н. Попов менее подвижен, более, так сказать, устойчив в своих художнических проявлениях. Его всерьез интересует показ «натурального» предметного мира, он увлеченно работает с натуры на Севере и Дальнем Востоке. В литературе Попова привлекает психологический план, который он нередко склонен оттенять бытовыми деталями.

Будучи профессиональными «книжниками» (они закончили Московский полиграфический институт), художники очень глубоко заинтересовались возможностями и внекнижной, станковой иллюстрации. По их мнению, именно здесь может найти наиболее полное и свободное отражение образное единство слова и изображения, чему во многих случаях препятствует логика функциональной и композиционной организации тиражной книги. Сделанные в этом плане работы В. Пивоварова («Сон смешного человека», «Бесы» Ф. Достоевского и другие) и Н. Попова (к произведениям А. Платонова) стали заметными явлениями жанра станковой иллюстрации и оказали влияние на идущую за ними молодежь.

Известная перекличка с этими художниками есть у Ю. Селиверстова, сравнительно недавно пришедшего из архитектуры в книгу. От декоративной стилизации, свойственной его первым работам, он пришел к более сложной системе рисования, в которой сталкиваются различные тенденции — от босховско-брейгелевских до напоминающих творчество Филонова. Отдавая должное одаренности этого художника, его изобразительной фантазии, мастерскому владению богатым арсеналом графических приемов, нельзя все-таки не увидеть и некоторой эклектичности его творчества. Она проглядывает и в композиционной дробности иллюстраций, где каждый персонаж, дотошно выделанный, как бы пририсовывается к другому, нередко мешая ему (суперобложка «Пьес» Ж. Ануя), в некоторой механичности пространственных построений и даже во внешней характеристике изображаемых им людей. Они напоминают чьи-то, уже виденные, образы.

Линия иллюстрации, отмеченная своеобразной «вторичностью» художественного ви́дения, типичным представителем которой можно считать Ю. Селиверстова, продолжается у И. Макаревича, В. Чумакова, В. Иовик, Н. Кучборской, И. и В. Сальниковых и других.

Работая в духе тех или иных художественных кумиров, молодые художники не то чтобы стилизуют свои произведения, они как бы «играют» в найденные стилевые формы (чаще всего Средневековья или Ренессанса). Правда, при этом они все-таки часто сохраняют и собственные интонации — героические, грустно-лирические или иронические. Но это не компенсирует утраты свежести и остроты собственного ви́дения. В русле такой тенденции нередко культивируется подлинный (или деланный) инфантилизм, который иногда ошибочно принимается за непосредственность и «очищенность», как у детей, восприятия мира. Увы, как часто это бывает совсем не так!

Известным «противовесом» этому направлению в книжной иллюстрации является другое, внешне менее эффектное, но дорогое своею искренностью и непредвзятостью художнического подхода к литературному произведению и отраженной в нем жизни. К нему можно отнести иллюстрации Н. Устинова, тонкого знатока природы, превосходно рисующего многосложные цветные композиции. В лучших листах Н. Устинову


Альберто Сорди
Княжна Тараканова — 1938
Сердце в бурю — 1940
Три девушки ищут мужа — 1943
Белый шейх — 1952
Маменькины сынки — 1953
Две ночи с Клеопатрой — 1953
Обольститель — 1954
Знак Венеры — 1955
Холостяк — 1956
Великая война — 1959
Все по домам — 1960
Страшный суд — 1961
Журналист из Рима — 1961
Член мафии — 1962
Дьявол — 1963
Бум — 1963
Учитель из Виджевано — 1963

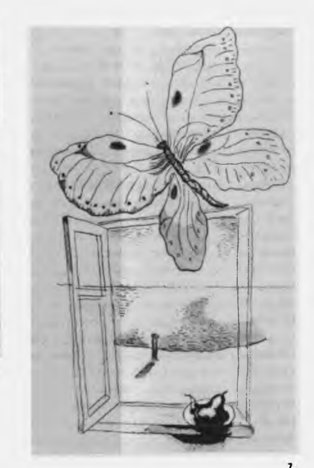

3


4


5



6


7


8


9


10


11



12



13


14



15


16

3
В. Пивоваров. Иллюстрация. Г. Сапгир. Про Фому и про Ерему. М., «Детская литература», 1971

4
Б. Басов. Иллюстрация. Сервантес. Дон Кихот. 1968. Не издано

5
Н. Родионов. Иллюстрация. Прево. Манон Леско. 1969—1970. Не издано

6
С. Бахтин. Суперобложка. М., «Искусство», 1973

7
Н. Костина. Иллюстрация. И. Бунин. Избранное. 1970. Не издано

8
М. Ребиндер. Иллюстрация. Колобок. 1970. Не издано

9
Н. Устинов. Иллюстрация. Г. Снегирев. Черничное варенье. М., «Детская литература», 1970

10
Н. Кучборская. Иллюстрация. Бр. Гримм. Сказки. 1971. Не издано

11
А. Троянкер. Разворот. Г. Вагнер. Скульптура Древней Руси. М., «Искусство», 1969

12
А. Костин. Иллюстрация. Н. Гоголь. Записки сумасшедшего. 1970. Не издано

13
М. Жуков. Полоса. Рекламный буклет журнала «Театр». М., «Искусство», 1969

14
Е. Трофимова. Иллюстрация. Данте. Новая жизнь. 1969. Не издано

15
М. Аникст. Полоса. 1971. Не издано

16
В. Валериус, А. Семенов. Разворот. Комики мирового экрана. М., «Искусство», 1966

В. ЛЯХОВ

Молодежь в книжном искусстве Москвы



2

2
В. Валериус, А. Семенов. Разворотный шмуцтитул. Комики мирового экрана. М., «Искусство», 1966

удается заставить зрителя по-новому, пластически оценить мир, окружающий человека. А ведь это — важнейшая миссия художника.

Среди молодежи есть и другие художники, настойчиво ищущие себя. Они очень разного эмоционального склада, по-разному смотрят на жизнь, на задачи своего искусства, связь его с литературой. Вот, например, Ю. Басов. Для него «Дон Кихот» — героическая эпопея. Личность героя, не понятого людьми, полна трагизма. И все иллюстрации Басова, макет его книги направлены к выявлению этой человеческой и художественной идеи. Экспансивная натура А. Костина, проиллюстрировавшего серией офортов «Записки сумасшедшего» Н. Гоголя, нашла себе выход в рассказе о драматичных столкновениях несчастного человека с громадой прекрасного и холодного в своем величии города, с безразличием сильных мира сего.

Совсем по-другому иллюстрирует произведения И. Бунина Н. Костина. Сочетание лиричности и точности, так характерное для бунинских произведений, определило не только направление ее поисков, но и художественный результат. Ее сложно построенные композиции почти всегда расслаиваются на несколько смысловых планов. Соответственно варьируется цветовая и фактурная насыщенность офортов и, так сказать, тембр. Несколько особняком от всех стоит сравнительно молодой художник Ю. Перевезенцев, создавший очень оригинальные иллюстрации к «Белым ночам» Ф. Достоевского. В них органично укладываются в один зрительный и смысловой ряд и аллегории, и картины реальной жизни. Перевезенцеву свойственна какая-то особая проникновенность и чистота, помогающая безусловно поверить во внутреннюю близость его иллюстраций «духу» Достоевского.

Рассказ о молодых иллюстраторах, конечно, далеко не полный, нельзя завершить, не вспомнив о том, что они с большим успехом выступили на Международной выставке книжного искусства в Лейпциге в 1971 г. В. Пивоваров, Н. Попов, Ю. Перевезенцев в числе других десяти советских художников, участвовавших в конкурсе иллюстраторов произведений Ф. Достоевского, были награждены золотой медалью.

Вклад молодых иллюстраторов в советскую современную книжную графику, как мы видели, весьма ощутим. Однако еще более заметную роль сыграла молодежь в области художественного конструирования книги. До середины 60-х гг. оно существовало скорее как объект пропаганды, а не как реальность.

Первые сдвиги в области художественного конструирования обозначились в оформлении школьных учебников. Сначала в учебных проектах студентов Московского полиграфического института, потом в издательстве «Просвещение» стал формироваться новый взгляд на содержание и метод работы художественного редактора, на цели, к которым он должен стремиться. Новые идеи, нашедшие поддержку у руководства издательства «Просвещение», были отчасти реализованы в «Ботанике», спроектированной студенткой М. Сергеевой. В дальнейшем очень активной художественно-конструкторской работой в издательстве начали заниматься все художники-конструкторы и прежде всего имеющие очень большой опыт практической работы В. Рывчин и В. Богданов.

Но настоящий, большой рывок был сделан молодыми художниками книги, объединившимися вокруг издательства «Искусство». К их числу следует отнести М. Аникста, С. Бархина, В. Валериуса, М. Жукова, Ю. Курбатова, А. Троянкера, Д. Ясинского. Отталкиваясь поначалу от внешних признаков «дизайн-стиля» (кстати, термин «дизайн» им показался более предпочтительным, чем «художественное конструирование»), они стали искать средства, с помощью которых можно было бы в кратчайший срок добиться повышения качества изданий. Познакомившись с рекомендациями известных иностранных теоретиков и методистов современной дизайн-графики (И. Мюллер-Брокман, А. Гоффман, Г. Шмоллер), молодые художники развили весьма бурную деятельность. На первых порах она не отличалась глубиной и оригинальностью и сводилась к довольно узкой программе — распространению одного стандартного, типа гротескового, шрифта для внешнего оформления, внедрению квадратных форматов, флагового набора, некоторых приемов фотографики и т. д.

Общедоступность названных приемов, их нетворческая природа привели к тому, что выдаваемые за проявление дизайнерского подхода приемы скоро превратились в штамп и скомпрометировали себя. Одни из первых это поняли сами авторы, почувствовавшие необходимость более глубокого осмысления не внешних, стилистических, а внутренних, методико-теоретических основ книжного дизайна. Так был сделан важный шаг к изучению сущности процесса проектирования книги и путей его совершенствования. Была поставлена новая задача — найти средство, с помощью которого можно было бы всю визуальную организацию книги, прежде всего книги научной, привести к ясному и простому принципу. Из многих возможных способов решения этой задачи был выбран один — модульная верстка, давно применяемая в зарубежных журналах, рекламных изданиях и т. д. Она стала очень активно внедряться в изданиях «Искусства», в ряде журналов («Декоративное искусство СССР») и широко пропагандироваться как прием, позволяющий быстро и успешно разрешать все трудности, начиная от композиции конкретного издания и кончая разработкой типизированных издательских рядов.

«Модуль есть, ума не надо!» — эта фраза, брошенная одним из молодых дизайнеров, стала своеобразным девизом для многих любителей легких путей в книжном искусстве.

Модульная «лихорадка» часто имела грустные последствия: далеко не все художники, работая по сетке, научились учитывать композиционно-образные особенности книжного ансамбля. Они бездумно «развешивали» сделанные по модулю текст и клише. На деле получались просто плохие издания, в которых отсутствовали элементарные представления о ритме, гармонии, красоте. Стремясь выйти из создавшейся ситуации, наиболее сильные и инициативные художники стали разрабатывать более совершенные модульные сетки и дошли здесь до очень остроумных решений. Немало изобретательности они проявили и в поисках новых приемов расположения заголовков, колонцифр и колонтитулов, в разнообразном построении оглавлений, подписей под рисунками и т. д.

Предпринятые усилия, несмотря на ряд серьезных просчетов, принесли издательству «Искусство», ставшему ведущим в этом направлении, славу своеобразного «дизайн-центра». Созданные здесь в конце 60-х гг. серии «Дороги к прекрасному» (Ю. Курбатов), «Мастера зарубежного киноискусства» (В. Валериус), «Проблемы материально-художественной культуры» (А. Троянкер), книги «Комики мирового экрана» (А. Семенов, В. Валериус) и другие были встречены как предвестники нового перспективного направления в книжном искусстве.

Однако настоящий успех пришел к молодым художникам-конструкторам несколько позже, когда они, вероятно, самокритично оценив весь пройденный путь, увидели узость некоторых своих позиций и перешли к комплексному проектированию книги. В этом смысле особенно интересны научные издания по искусству, тип которых уже почти сформировался. Здесь наиболее последовательно и резонно использован принцип модульного построения, очень серьезно разрабатывается оформление научного аппарата, рядов зрительной ориентировки и т. д. Молодые художники начинают представлять книгу как системную, функциональную и художественно-образную организацию — это очень важный шаг вперед. Только таким путем можно преодолеть болезни роста — веру в волшебную силу каких-то приемов, страсть к оригинальничанию и эффектам и т. д.

В активе молодых дизайнеров немало удачных работ, заслуживших награды на Всесоюзных и Международных конкурсах и выставках.

Помимо «Искусства», над проблемами художественного конструирования работают в издательствах «Просвещение», «Высшая школа», «Мысль», «Советский художник». Специфические задачи каждого из этих издательств заставляют художников-конструкторов искать различные пути в своей работе. Так, например, издательство «Советский художник», по сравнению с «Искусством», стремится «расковать» композицию своих книг, сделать ее более свободной. К этому толкает и массовость читательской аудитории и часто сам изобразительный материал. Поэтому здесь активно работают над образной стороной оформления книги. Художники стараются строить материал внутри книги по сценарию, динамично и содержательно рассказывающему о советских художниках и их произведениях. Именно с этих позиций подошел к своей работе Л. Мороз, создавший оригинальный макет книги о Кукрыниксах, в который включил подобранные документальные и вновь сделанные фотографии. Превосходный фотограф, он все съемки проводил по собственному сценарию, сообразуясь с особенностями книжного ансамбля.

Интерес к фотографии как средству художественно-образного оформления книги — одна из характерных примет конца 60-х — начала 70-х гг. Молодые художники первыми занялись возрождением фотографики и фотомонтажа. В сочетании с коллажем фотография пришла в научную, научно-популярную, политическую и даже художественную литературу.

Сильная сторона многих молодых художников — их обширная эрудиция, выходящая за рамки узкопрофессиональных интересов. Это позволяет им развиваться еще в одном очень необычном для художников качестве — в амплуа соавторов (или даже авторов) книг и альбомов, в которых они формируют изобразительный ряд, подбирая нужный материал. Активно перерабатывая его путем фрагментирования, монтажа, различных систем экспонирования и т. д., художники создают, по сути дела, новый текст — изотекст, обладающий во многих случаях не меньшей значимостью, чем текст словесный.

Ценно, что большинство молодых художников научилось понимать книгу не как что-то неподвижное, неизменное в своей конструкции и композиции, а как живой динамический организм, переживающий в настоящее время очень трудную стадию внутренней и внешней перестройки. Именно поэтому они верят в необходимость художественно-конструкторской экспериментальной работы, живо интересуются всеми техническими новшествами не только в области полиграфии, где за последнее время сделано много принципиально важных открытий (наборные устройства с электроникой, синтетическая бумага, стереорастры и т. д.), но и в области других средств массовых коммуникаций.

От того, насколько сегодняшнее поколение молодых художников поймет, какими путями следует идти к книге будущего, во многом зависит ее судьба. Это обязывает молодежь быть как никогда ответственной за свое творчество, в какой бы области книжного искусства оно ни происходило: в иллюстрации, оформлении, художественном конструировании или фотографии.

В. Ляхов



Ю. ГЕРЧУК

Художественная интерпретация текста

**«Книга
...явится
сложным комплексным
произведением,
где словесный образ
становится
и пространственным
и где одно мировоззрение
понимается
и выражается другим»**

В. Фаворский

1



1
Полоса. Книга образцов типографии Августа Семе́на. М., 1818. Виньетки-политипажи — ассортимент типовых символов для книг разного содержания

Книга,— говорил В. А. Фаворский,— есть пространственное изображение литературного произведения[1]. В этой емкой и красивой формуле воплощен очень определенный взгляд на роль художника в книге, утверждение его активности по отношению к литературе, к заданному книге тексту: его нужно «изобразить», не просто напечатать, но воплотить средствами искусства. Конечно, сам факт набора можно рассматривать уже как «пространственное изображение» текста. Но Фаворский, несомненно, имеет в виду нечто большее. По его мнению, книга должна стать «сложным комплексным произведением, где словесный образ становится и пространственным и где одно мировоззрение понимается и выражается другим»[2]. Иначе говоря, задачей книжного искусства он считает художественную интерпретацию текста.

Между тем право художника книги на активное вмешательство в отношения между автором и его читателем неоднократно подвергалось сомнению. Выросла целая полемическая литература, обсуждающая различные формы творческой интерпретации текстов, допустимую меру свободы художника в обращении с ними, отвергающая или защищающая его право создавать зримые параллели словесному образу, и т. п. Она накопила уже немало интересных и тонких наблюдений над особенностями книжного искусства, над формами связи и взаимодействия пространственных и словесных образов.

Сами эти дискуссии, не случайно обостряющиеся в периоды стилевых переломов, есть неотъемлемая часть художественной истории книги. В них отвергаются отживающие направления, выдвигаются и пропагандируются вновь возникающие, утверждаются их принципы, по-новому формулируются творческие задачи художника.

Но как бы тщательно и «научно» ни обосновывались эти новые принципы, они все равно остаются лишь фактами данного этапа творческого развития, самоутверждением определенного стиля. Их претензии на объективность и общезначимость неизбежно отвергаются последующими поворотами художественного сознания.

Разумеется, исследователю необходимо учесть и использовать то богатство наблюдений и мыслей, которые накоплены в этих поисках «идеальной», «единственно правильной» книги. Но собственный его метод должен строиться все-таки на иных основах. Не отбрасывая как «неправильную», «недостаточно художественную» ни одну из сменяющих друг друга многообразных форм



2

книжного искусства, нужно определить генезис каждой из них, ее историческое место, понять своеобразие задачи художника и метод ее решения.

Мы ищем не способы создания «наилучшей» (пусть для нашего только времени) книги, но аппарат для анализа художественного богатства и своеобразия книги реальной. Все существующие или существовавшие прежде (и даже — возможные в будущем) формы художественного решения книги для историка равноправны. У каждой из них своя внутренняя логика, и наша задача — найти верные пути к ее постижению.

Слово «книга» в нашем языке многозначно. Мы называем книгами и определенные тексты, будь то «Евгений Онегин» Пушкина или школьный учебник арифметики, и конкретные воплощения этих текстов в материальную, конструктивно и художественно определенную форму в десятках не похожих одно на другое изданий. «Книга-текст» обретает полноценное существование в виде «книги-вещи». Чтобы перейти к читателю, она нуждается в этом вместилище, так или иначе соотнесенном с особенностями ее содержания. Облик и структура книги-вещи обязательно отразятся на взаимоотношениях читателя с текстом. Форма книги может быть активной, энергичной, решительно предлагать читателю свое видение той действительности, к которой обращается автор,— свои готовые мизансцены, портреты героев, обстановку действия. Она может вмешиваться в восприятие и самого печатного текста, придавая ему с помощью шрифтовых

2—3
Обложка и разворот. Журнал «Аполлон», 1912. Обложка и заставки М. Добужинского. Тип художественного журнала начала XX в.

---

[1] Фаворский В. О графике, как об основе книжного искусства.— «Искусство книги», 1961, вып. 2, с. 60. И в другой работе: «Книга есть изображение пространственными средствами временно́го литературного произведения». Фаворский В. Образ в пространственном и словесном искусстве.— «Декоративное искусство СССР», 1971, № 9, с. 20

[2] Фаворский В. Образ в пространственном и словесном искусстве, с. 20

Если не можете побѣдить вашего недостатка, заставьте полюбить его*

Надо съ силою произносить начальную согласную; въ ней заключается духъ слова**

Никогда не слѣдуетъ сочетать движеніе съ игрою лица***

(*Продолженіе слѣдуетъ*).



48



ПИСЬМО ИЗЪ ПАРИЖА

Русскій сезонъ 1912 г.

49

8

акцентировок определенную, четко закрепленную интонацию. Форма книги может быть и сдержанной, деликатной, оставляя читателю свободу самому конкретизировать текст.

«Как и все остальное, и воображение читателя нуждается в организации»,— писал еще полвека назад А. А. Сидоров, но и предостерегал в то же время от излишней конкретности, которая „будет почти тиранически давить“ на это воображение[3].

В этом утверждении и оговорке — два полюса книжного искусства. Мы знаем, что есть читатели, заинтересованные в такой «подсказке», нуждающиеся в ней для полноты художественного впечатления, но есть и другие, предпочитающие оставаться по возможности наедине с текстом. Почти все теории книжного искусства солидаризируются с какой-либо одной из этих категорий читателей, а порой и абсолютизируют ее потребности.

Итак, проблема отношений облика книги с текстом есть прежде всего проблема читателя — ведомого или свободного, пассивного или активного. Потому что чем активнее «оформление», тем пассивнее мыслится читатель, чем больше ему разъясняют и показывают, тем меньше ему оставляют «степеней свободы» в восприятии книги.

Активность книжного искусства оказывается, таким образом, качеством обоюдоострым, и, анализируя далее различные формы художественной интерпретации текста, мы должны будем обращать особое внимание на степень их вмешательства в отношения читателей с книгой.

[3] Сидоров А. Искусство книги. М., 1922, с. 85

Но всегда ли художник, вступая в контакт с текстом, навязывает тем самым читателю определенную его интерпретацию?

В своем недавнем докладе на симпозиуме в Брно немецкий художник и теоретик книги Альберт Капр говорил, что «каждая художественная работа включает в себя точку зрения художника в отношении определенной задачи и, само собой разумеется, это также касается типографии и книжного оформления. Но точка зрения не является обязательно интерпретацией». «Скорее всего,— считает Капр,— можно было бы говорить об адекватной, соответствующей типографии, так как в конце концов типографская форма представляет собой одеяние или одежду литературного текста». «Было бы также возможным,— говорит он далее,— обозначение конгениальный (родственный по духу), так как желание или даже требование родственного по духу или духовной равноценности типографии по отношению к литературному тексту является по-моему справедливым!»[4]

«Если разница между точкой зрения и интерпретацией и очень мала, то как раз эта разница является существенной»,— настаивает Капр. Но чем же столь важна для немецкого художника эта малая разница?

Дело, видимо, в том, что Капр стремится найти для работы художника прочную и объективную опору в самом тексте. Там, где Фаворский видит сложный, в чем-то внутренне конфликтный синтез, «одно мировоззрение, понимаемое и выражаемое другим», там Капр ищет однозначную

[4] Капр А. Проблема адекватной типографии.— «Neue Werbung», 1973, № 1, с. 8.

ПОД РЕДАКЦИЕЙ ЭЛ ЛИСИЦКОГО И ИЛЬИ ЭРЕНБУРГА



№ 3

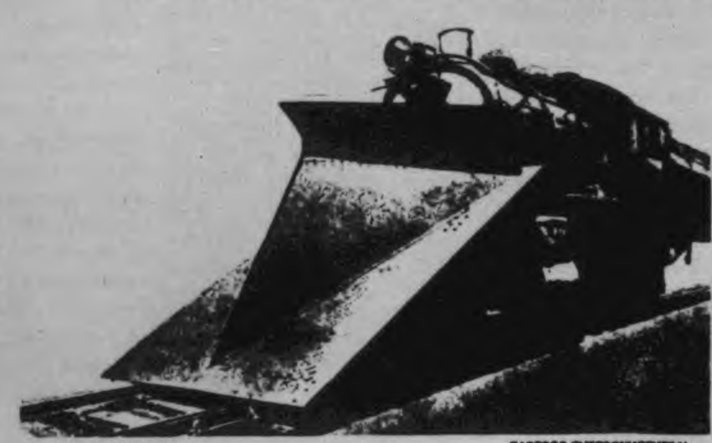
БЕРЛИН
МАЙ
1922

СОДЕРЖАНИЕ

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE EL LISSITZKY ET ELIE EHRENBURG

[illegible] STRASSE 16 - TELEFON: [illegible] 47-66.

1 ИСКУССТВО И ОБЩЕСТВЕННОСТЬ



LOKOMOTIVE CHASSE-NEIGE

ПАРОВОЗ-СНЕГООЧИСТИТЕЛЬ



K. MALEVITSCH 1914 К. МАЛЕВИЧ



ИЗОБРАЖАТЬ МАШИНУ—ВСЕ РАВНО ЧТО ПИСАТЬ НЮ

ЧЕЛОВЕК НЕ ЯВЛЯЕТСЯ РАЗУМНЫМ ТВОРЦОМ СВОЕГО ТЕЛА

МАШИНА-УРОК ЯСНОСТИ И ЭКОНОМИИ

ТЕХНИЧЕСКАЯ ВЕЩЬ

ЭКОНОМИЯ

СУПРЕМАТИЧЕСКАЯ ВЕЩЬ

4

4
Эль Лисицкий. Полоса. Журнал «Вещь». Берлин. Художественный журнал в подчеркнуто «техницизированном» оформлении

зависимость, «адекватность», «духовную равноценность» облика книги и ее текста. Каждому тексту соответствует определенный характер оформления (или «типографии» — в немецкой терминологии) и эту связь можно выразить в недвусмысленных, прямых рекомендациях: «Гротеск сообщает впечатление функционального и делового, что делает его прежде всего подходящим для научно-технических целей. Но было бы безвкусным набирать гротеском произведения Шекспира или Гёте»[5].

Итак, добиваясь «адекватной типографии», художник избавляет себя от возможных упреков в произвольной трактовке текста, находит очевидное, из самого смысла произведения вытекающее решение. Все другие будут неадекватными и, значит, нежелательными, неправильными. Но, ведь, обращаясь к одним и тем же произведениям Шекспира или Гёте, один художник может подчеркнуть стилистику, связь со своей эпохой, а другой, напротив, их классичность, всеобщее, выходящее за пределы одного времени значение. Наконец, третьего может заинтересовать в них как раз то, что связывает их с нашим временем, позволяет им сохранять актуальность и сегодня... И все это может быть сделано вовсе не вопреки духу и смыслу текста, а в полном соответствии с ним. Перед художником книги всегда стоит, таким образом, задача выбора решения, а не простого однозначного соответствия заданной теме.

Всякий текст — художественный или деловой (научный, технический и т. п.) — это сложная система со многими смысловыми уровнями. Он имеет свою тему и назначение, принадлежит к какому-либо виду или жанру литературы, рассчитан на определенного читателя и способ восприятия, вызывает те или иные зрительные представления, имеет свою стилистику, структуру, динамику, логику развития и т. д.

В свою очередь, книга-вещь — это сложно построенный предмет, композиция конструктивных, знаковых, изобразительных элементов. Все они могут быть ориентированы на текст, соотнесены с разными уровнями его структуры, могут подчеркивать, выделять как главные те или другие его стороны и особенности. Количество вариантов и комбинаций, одинаково вытекающих из текста, здесь, практически, бесконечно, и все они будут ориентировать читателя на разное восприятие книги, иными словами — так или иначе интерпретировать ее.

Итак, художественная интерпретация текста в книге — это синтез, целенаправленное соотнесение и взаимодействие двух достаточно сложных и в какой-то степени автономных организмов — книги-текста и книги-вещи. Подобный художественный синтез может осуществляться не только тогда, когда текст является художественным произведением. Определенные образные связи со своим зримым воплощением в книге получает и научный, технический, публицистический текст[6]. И со стороны пространственной формы книги в этом синтезе участвуют не только изображения и орнаменты, но и шрифт, бумага, переплетные материалы, а также способы их обработки, компоновки, крепления в книге. Все элементы книги, включая чисто «технические», могут быть осмыслены художником в определенном соответствии с характером текста.

Таким образом, хотя материалом и средствами искусства книги могут быть, и со стороны литературной, и со стороны пространственной, элементы, ничего специфически художественного в себе не заключающие, их синтез мы и в этих случаях должны рассматривать как художественный. Точнее — он будет нас интересовать с его художественной, образной стороны. Художественное начало, следовательно, возникает здесь не в самих этих элементах (тексте, иллюстрациях, орнаментах, художественных уже самих по себе) вне книги, а лишь в процессе их соединения, в системе их организации в книге. Попробуем же привести в какой-то порядок, пусть вначале схематический, столь многочисленные способы интерпретации текста, различные пути установления образных связей произведения литературы (в самом широком смысле этого слова, т. е. не обязательно художественной) и пространственного «искусства книги». Конечно, основой художественного синтеза является здесь текст, и можно думать, что способ его интерпретации определяется тем, какие свойства и стороны этого текста интересуют художника и получают образное выражение в его работе. При таком взгляде на книжное искусство в центре внимания окажется не внешняя стилистика тех или иных оформительских элементов и иллюстраций, но система внутренних соответствий, превращающих книгу в художественное целое.

Наш анализ мы начнем с тех форм книжного искусства, которые обращены к наиболее общим качествам текста, отвлеченным от его конкретных деталей, и постепенно спустимся к связям более тесным, к интерпретациям, глу-

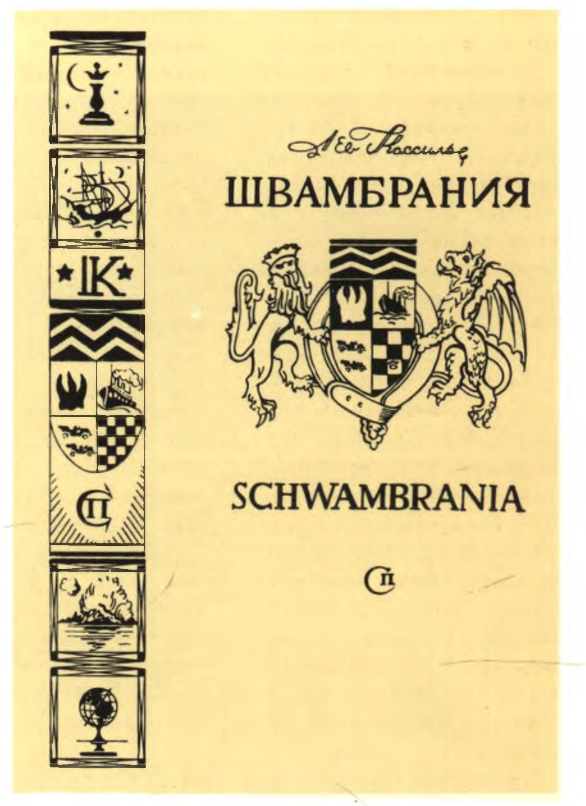
---

[5] Там же, с. 41.

[6] По Фаворскому, «...вскрывание мировоззренческого момента в подобных произведениях и дает нам основу для построения стиля, выражающего данное произведение. Поэтому только мировоззренчески активное и выраженное может получить стиль и художественное изображение. Все остальное может быть только внешне приведено в порядок» («Образ в пространственном и словесном искусстве».— «Декоративное искусство СССР», 1971, № 9, с. 23). Заметим, однако, что мировоззрение автора, которому соответствует, по Фаворскому, также и определенный предметно-пространственный строй, есть, при всем значении его организующей и формирующей роли в книге, лишь один из тех уровней организации текста, на который может ориентироваться художник книги



5



6

боко проникающим в сложную структуру литературного произведения. Большей частью мы легко отличаем «на глаз» техническую книгу от сборника стихов, роман — от учебника. Современная книжная культура создала достаточно устойчивые типологические представления о том, как, при всех частных различиях, должны выглядеть и те, и другие, и третьи типы книги. Иными словами, она создала некие обобщенные образы сборника стихов, романа, учебника, справочника. Эти образы вовсе не вытекают, как может казаться, из самой «природы» книжного искусства. Они есть плод достаточно сложной эволюции. Еще лет двести назад облик научной книги не отличался сколько-нибудь существенно от облика книги поэтической, журнал от книги и т. п. Развитие книжного искусства, при всем его многообразии и сложности, шло, в общем, от единого образа «книги вообще» по пути дифференциации сперва типологической, а затем и индивидуальной. По мере увеличения количества изданий и расширения их тематики дифференцировалось и отношение к разной по жанрам литературе. Характерные особенности самих текстов также выявлялись постепенно. Так, еще в начале прошлого века в России не отделяли ясно художественную прозу от исторической или общественно-политической. «История» Карамзина считалась высшим образцом русской прозы своего времени. Естественно, что и облик научной исторической книги не мог тогда противостоять облику романа. Вслед за осознанием различия задач и средств разных видов печатного слова развиваются и характерные отличия во внешних формах издания.

Нащупываются — в цвете, формате, композиции, в характере и, главное, количестве украшений и иллюстраций — определенные черты, свойственные книге того или иного типа. В пределах этой типологии было возможно дальнейшее — более конкретное раскрытие индивидуальных особенностей данной книги. Но сам по себе интерес к типологии ориентирован еще не на определенный текст, а на всю группу текстов, выражает общие черты нашего ощущения всей поэзии вообще или всей технической литературы в целом. Естественно, что и сам образ книги, задаваемый чисто типологическим оформлением, очень обобщен, не конкретен, настраивает лишь на самый общий тон восприятия такого рода литературы. Типологическое оформление относится, таким образом, к числу слабо активных, почти не покушающихся на свободу читательской интерпретации конкретного текста.

Зато очень активным, острым может оказаться сознательное нарушение сложившегося типологического стереотипа. Книга может быть демонстративно построена в «чужом» типологическом ключе, создавая тем самым выразительное напряжение в отношениях ее формы с текстом. Так, использование Эль Лисицким в начале 20-х гг. характерной стилистики технического проспекта или прейскуранта в оформлении художественного журнала «Вещь» и книги стихов

5
Н. Ильин. Титульный лист. Ло Гуань-Чжун. Троецарствие. М., Гослитиздат, 1953. Пример стилизации

6
Н. Ильин. Супероблажка. Л. Кассиль. Швамбрания. М., 1935. Прием стилизации иронически переосмыслен

7
Титульный разворот. И. Туробойский. Политиколепная апофеозис. М., 1709. Аллегорический фронтиспис раскрывает идею книги (аллегория Полтавской победы)

СТАТЬИ

Ю. ГЕРЧУК

Художественная интерпретация текста



ПОЛІТІКОЛѢПНАЯ
АПОѲЕѠСІС
достохвалныя храбрости
всероссійскагѡ
геркулеса
пресвѣтлѣйшаго, і великодержавнѣйшаго,
богомъ вѣнчаннаго, і богомъ укрѣпляемаго,
і богомъ прославляемаго,
великаго государя нашего царя
і великаго князя
петра алеѯіевича
всея великія, і малыя і бѣлыя
россіі
імператора і автократора.

7

«Маяковский для голоса» прозвучало вызовом традиционному вкусу, декларацией нового духа и строя и в изобразительном искусстве, и в поэзии. Эта, вроде бы, «неадекватная» типография устанавливает, конечно, свой особый контакт с текстом, тем более выразительный, что он осуществляется непривычным способом, на ином, чем обычно, уровне.

Другой простейший (и потому — широко распространенный) способ художественного решения всякой книги, имеющей какую-либо национальную или временную характерность,— это стилизация. Она также не проникает большей частью глубоко в характер данного текста, а лишь соотносит его с определенной группой. Так, книга может быть характеризована по национальным признакам. Например, китайская или грузинская (по происхождению или тематике) книга украшается элементами национальных орнаментов, титульные шрифты получают характерные особенности грузинского или китайского начертания (приложенные, конечно, к графической основе русских букв). Наконец, и в композиции, в конструкции такой книги могут быть использованы характерные национальные приемы. Таким образом, облик книги может быть связан и с культурой и стилем своего времени.

Связь эта остается большей частью достаточно внешней. Глубокого проникновения в сущность отображаемой художественной культуры здесь обычно не требуется. Ведь очевидная художественная цель стилизации — подчеркивание экзотичности текста. Книга как бы противопоставляется другим, «обычным», т. е. не имеющим специфических признаков времени и места, она становится выразительной именно на их фоне. Книга характеризуется как «китайская» (в отличие от некитайских), «средневековая» (в отличие от несредневековых). При этом от читателя не скрыт современный характер издания. Стилизация — не подделка древней книги, она скорее маскарадный костюм, наброшенный поверх привычного современного платья.

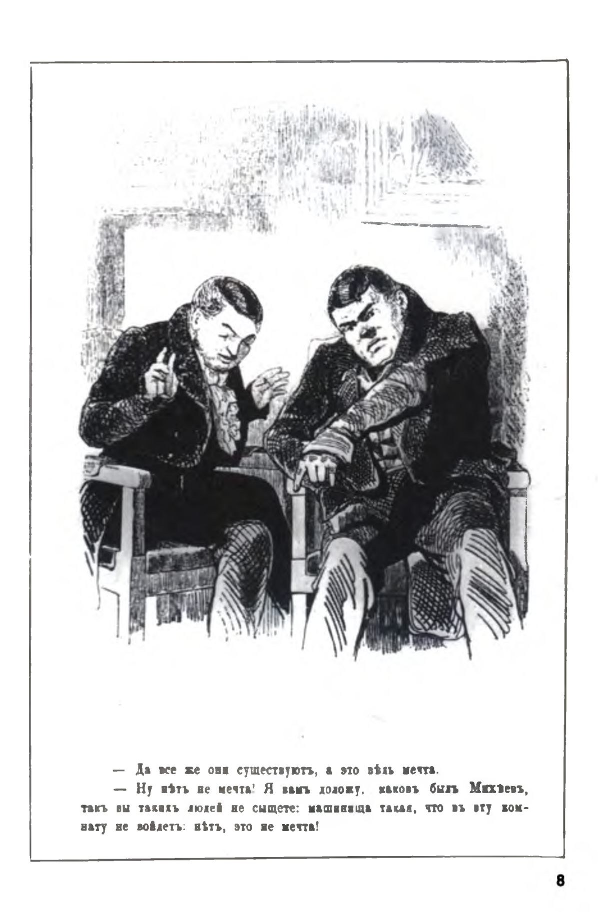
Разумеется, и в пределах общего принципа стилизации возможны различные градации. Стилизация бывает то чуть заметной, то очень активной, даже назойливой. Но главное — само отношение художника к воссоздаваемому стилю может быть разным — от бесстрастной документальности до почтительного любования или же откровенной иронии. Тем самым у него появляются довольно уже гибкие средства для более сложной и точной характеристики как самого текста, так и типа издания. Но любая — серьезная или ироническая, тщательная или свободная — стилизация обращена к одному и тому же уровню текста — к его внешней стилевой характерности.

Особая форма стилизации — введение в современную книгу подлинных, не переработанных элементов книги исторической: набор старинным шрифтом, воспроизведение первоначальных иллюстраций. Новое издание «Вертера» с гравюрами Ходовецкого ориентирует на иное вос-

приятие книги, чем современные, хотя бы и стилизованные, иллюстрации. Там эпоха дается подчеркнуто в своем собственном «прочтении» — как она себя сама видела, здесь черты стиля увидены со стороны, отобраны и претворены, может быть и усилены — остранены.

Впрочем, художник может сделать остраненным и восприятие подлинника. Тáк, издание классиков французского театра XVII в. в «Библиотеке всемирной литературы» остроумно иллюстрировано подходящими по сюжетам фрагментами гобеленов. Особая выразительность этого приема в неожиданности сближения действительно родственных не только сюжетно, но и стилистически, однако обычно не сопоставляемых непосредственно художественных явлений. Эта неожиданность освежает и обостряет наше восприятие и текста, и шпалер, притом именно с их стилистической стороны. В других случаях специфически современное прочтение старой иллюстрации достигается фрагментированием ее, т. е. изменением композиционных принципов.

Заметим, что рядом со стилизацией, представляющей одну из форм интерпретации текста, существует в современной книге принципиально иное по задачам использование исторических традиций. «Проникновенное созерцание книг эпохи Возрождения — времени действительного расцвета книгопечатания — и эпохи Барокко наилучшим образом учит нас разумному построению книги»,— пишет Ян Чихольд[7]. «Типография старинной книги — драгоценное наследство, достойное того, чтобы мы продолжали им пользоваться»[8]. Художественным особенностям старой книги здесь придается чисто архитектоническое, не связанное с характером определенного текста вневременное значение. Это направление можно назвать классицизирующим. Пропагандируемый как универсальная форма для любого текста классицизм, однако, не получает широкого распространения в наши дни прежде всего потому, что современная книга в принципе резко индивидуализирована.



8



9

Чем бы ни выделялась книга в общем ряду — форматом, цветом или материалом переплета, орнаментом, композицией обложки — ее особенности невольно связываются с «содержанием», с характером текста и отражаются на его восприятии, даже если они возникли, на самом деле, без прямой от него зависимости. Но большей частью такая связь, т. е. выражение общего характера текста в облике книги, действительно входит в задачу художника.

[7] Чихольд Ян. Значение традиции в типографском искусстве.— «Искусство книги», 1970, вып. 6, с. 126
[8] Там же, с. 127

8—10
А. Агин. Иллюстрации. Н. Гоголь. Мертвые души. М., Гослитиздат, 1936. Иллюстрации образуют рассказ, параллельный тексту

К каким же сторонам текста он обращается? Это может быть, например, характеристика эмоционального строя книги. Средства ее большей частью достаточно отвлеченные — колорит, ритмика, графическая динамика линии. Так, стремительный красный росчерк заглавия на черном переплете «Бури» И. Эренбурга (С. Телингатер, 1950) — характерный пример чисто эмоционального решения образа книги. Сосредоточиваясь главным образом во внешних элементах издания, этот эмоциональный аккомпанемент не вмешивается обычно в самый процесс чтения, так как остается достаточно отдаленным от текста. Но он может проникать и внутрь книги. Проектируя в 1904 г. отдельное издание своего «Красного смеха», Л. Андреев писал: «По одной стороне полей через всю книгу пройдет одна линия — сумасшедшая линия: обрывающаяся, путающаяся в узлах, местами обрывается, дрожит»[9]. Тем же эмоциональным напряжением, каким заряжены «сумасшедшая линия» Л. Андреева или росчерк Телингатера, может быть окрашена и графическая манера иллюстратора, передающая (помимо сюжета!) самим бегом линии, угловатым, спотыкающимся или же плавным, легким, художественную атмосферу книги.



10

Узорчатая нарядность или суховатая сдержанность, рваная экспрессивная манера или отточенная элегантность — все оттенки графического стиля художника определенным образом освещают, окрашивают и текст.

Но не только почерк рисунка, сам его сюжет может оказаться средством эмоциональной интерпретации текста. Так, пейзажный мотив на обложке томика стихов не является большей частью прямой иллюстрацией к тексту, т. е. не пытается «материализовать» ту самую природу, которой посвящены стихи, но претендует лишь на воссоздание общей лирической атмосферы поэзии.

Если эмоциональный строй книги поддается, таким образом, прямому выражению в ее зримом облике, то путь к образному раскрытию идейного смысла книги более сложен. Отвлеченный мир идей может быть выражен в зримых образах лишь особым, условным способом. Европейская культура XVII—XVIII вв., большое значение придававшая наглядному представлению идеи, выработала для этой цели специфический язык аллегорического искусства. Основным материалом для него послужили образы античной мифологии, возвращенные эпохой Возрождения к активной жизни в искусстве, но утратившие то реальное содержание, которое их одухотворяло в древности. Это был сложно разработанный мир отвлеченных значений, связанных с конкретными, узнаваемыми образами, которые могли сопоставляться и противопоставляться не по законам жизненной достоверности (как в сюжетной картине или иллюстрации), но в прямом соответствии с общим идейным замыслом.

Аллегорический фронтиспис или гравированный титульный лист в книге — это не иллюстрация в узком смысле слова, т. е. не предметное изображение той действительности, которой посвящен текст. Аллегория в книге — художественная интерпретация отвлеченно-идейного уровня текста. Эта интерпретация может относиться ко всему тексту или лишь к какой-то части его. И, значит, текст может сопровождаться и раскрываться целым рядом таких аллегорических изображений.

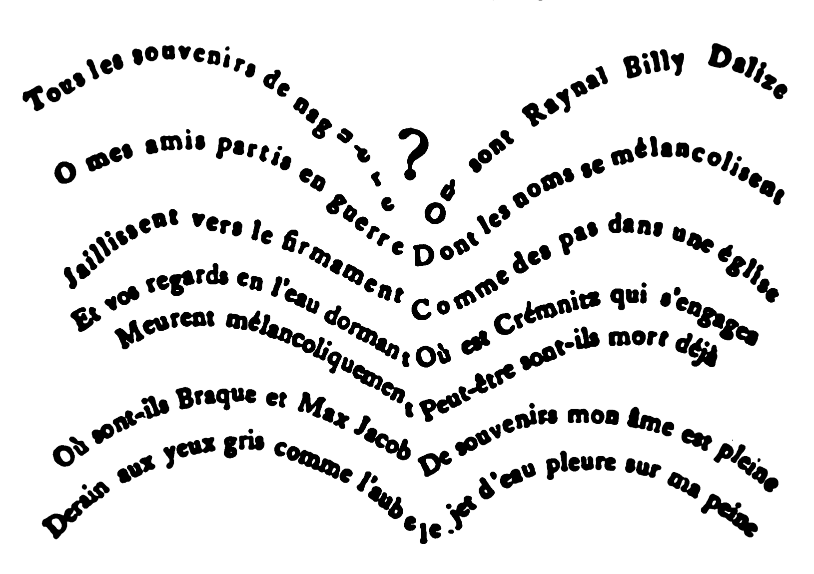
Аллегорические фигуры различаются главным образом по их атрибутам. Поэтому труба Славы, сова Мудрости (Паллады), лира Поэзии (музы) и являются, в сущности, здесь основными носителями символического смысла. С течением времени они все легче обособляются от своих носителей, складываются в символические композиции из одних вещественных знаков. Смысл их остается примерно тот же, что и в развитой аллегории. К началу XIX в. вырабатывается характерный набор таких символических предметов — кинжалы и цепи, трубы и военная арматура, театральные маски и лиры — целый словарь аллегорического языка. Типовые композиции

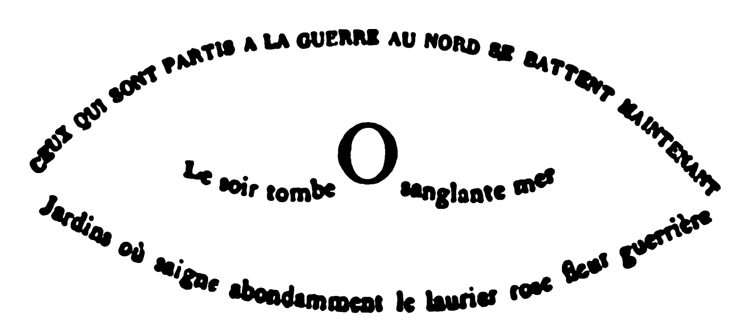
---

[9] Андреев Л. Письмо К. П. Пятницкому. 9 декабря 1904 г.— «Вопросы литературы», 1971, № 8, с. 166. Описанное издание «Красного смеха» не было осуществлено

LA COLOMBE POIGNARDÉE ET LE JET D'EAU

Douces figures poignardée Chères lèvres fleuries
MIA MAREYE
YETTE LORIE
ANNIE et toi MARIE
où êtes
vous ô
jeunes filles
MAIS
près d'un
jet d'eau qui
pleure et qui prie
cette colombe s'extasie





11
Г. Аполлинер. Каллиграмма. Париж, «Меркюр де Франс», 1918

12
В. Лебедев. Разворот. С. Маршак. Вчера и сегодня. Л., «Радуга», 1925. Изобразительная акцентировка текста: «речь» пера и «речь» пишущей машинки материализованы в характере шрифта

символических предметов — готовые фразы этого языка — имелись в каждой типографии в виде политипажей и выбирались издателем в соответствии с характером текста. Пользуется этим, теперь уже архаическим, языком и современная книга, большей частью не без оттенка стилизации, т. е. отсылки к тем временам, когда аллегория еще была живым художественным явлением.

Наконец, мы подошли к тому типу интерпретации текста, который прежде всего привлекает наше внимание к самому предмету книги, к той действительности, какую она описывает. Здесь вступает в свои права иллюстрация в узком смысле этого слова, т. е. прямое зримое воплощение этой же действительности, будь то реальный мир какого-либо географического описания, или идеальная «действительность» учебника математики — геометрические фигуры, или же, наконец, художественный, вымышленный мир героев романа.

Иллюстрация обращена, таким образом, не к тексту, а как бы мимо него — непосредственно к предмету повествования. Она строит новый, лишь параллельный тексту повествовательный ряд, ведет свой собственный рассказ и тем самым обособляется от текста, получает известную независимость. Она уже не просто «интерпретация текста», отдельно от него не существующая, а самостоятельный жанр изобразительного искусства. Порождаемая текстом, откликающаяся на него, она может, все-таки, жить и сохранять свое художественное значение без прямой связи с ним, вне книги. Более того, она может иной раз генетически предшествовать тексту, и тогда именно он создается как интерпретация самостоятельно возникших рисунков. Так писались в XVIII в. рассказы по графическим сериям Хогарта и Моро Младшего, так Маршак делал в 20-х гг. стихотворные подписи к анималистическим рисункам английского художника С. Олдина («Детки в клетке») и к цирковым композициям В. Лебедева. Предполагается, что иллюстрация воссоздает «ту же» действительность, что и книга. С этим трудно спорить, когда эта действительность объективно реальна, как в учебнике географии. Пусть в поле зрения текста и изображения попадут при этом разные ее аспекты — тем более они будут восполнять друг друга. Не вызывает сомнений и математический — идеальный — случай, хотя здесь начерченная фигура — лишь пример, один из многих, на которые распространяется описываемая в тексте закономерность. Но вот с реальностью художественной дело обстоит сложнее.

Существует ли образный мир словесного произведения «сам по себе», за пределами текста?

Несомненно, что всякий художественный текст моделирует некую действительность, имеющую, между прочим, также и свою (более или менее конкретную) пространственную и вещную форму. За словами неизбежно проступает их предметное содержание, так или иначе материализуемое сознанием читателя. Здесь — основа для иллюстрации. Вместе с тем современному литературоведению достаточно ясно, что этот, якобы зримый, мир нельзя считать независимым от конкретных средств его художественного воплощения, от словесной структуры литературного текста.

12





13

Всякий художественный текст — не простое описание вне его существующей реальности, но формирующая сила, которая и создает эту реальность, не имеющую бытия вне своей словесной формы. С наибольшей бескомпромиссностью эта мысль была сформулирована и развита (и как раз по поводу иллюстраций) Ю. Тыняновым: «Конкретность произведения словесного искусства не соответствует его конкретности в плане живописи» [10]. И далее: «До комизма ощутимое слово, превращаясь в звуковой жест, подсказывая своего носителя, как бы обратилось в этого носителя, подменило его; слова вполне достаточно для конкретности героя и „зрительный" герой расплывается» [11].

Иначе говоря, графический «двойник» текста — изобразительный рассказ, нанизанный на канву литературного рассказа, на какие бы особенности книги он не откликался, воссоздает все-таки иную, свою собственную художественную действительность, в лучшем случае лишь «параллельную» тексту. Между тем совместное восприятие текста с иллюстрациями, в их синтезе, в художественном единстве книги требует, очевидно, их слияния в единый, не распадающийся сам собой на составляющие художественный мир. Именно на этом основании и считал Тынянов всякую иллюстрацию как средство интерпретации художественного текста — фальшью, «искажением и сужением» [12] иллюстрируемого произведения. Протест Тынянова против иллюстрации связан, таким образом, с отрицанием главенства в литературном произведении его предметного уровня, с непризнанием его самостоятельного, не зависимого от движения речи существования. Он считал художественной лишь действительность, уже переведенную на язык искусства, потерявшую свою «объективность». Нам нет, однако, нужды оспаривать это теоретически бесспорное положение, чтобы обосновать право иллюстрации на существование в книге. Достаточно простой ссылки на многовековую историю книжной графики, чтобы стало ясно, что художественный синтез литературы с сюжетным изображением все-таки возможен, что их слияние в целостный художественный мир без труда осуществлялось в сознании многих поколений читателей и является, очевидно, на определенных этапах развития художественной культуры настоятельной эстетической потребностью...

Движенья нет, сказал мудрец брадатый.
Другой смолчал и стал пред ним ходить.
Сильнее бы не мог он возразить...

Конечно, неоспоримый аргумент «молчаливого мудреца» — само существование отвергаемого явления, сама неистребимость иллюстраций — аргумент все-таки не абсолютный. Ему противостоит то, тоже объективно существующее, противоречие между зрительным и словесным образом,

---

[10] Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 501
[11] Там же, с. 504
[12] Там же, с. 510

13
А. Суворов. Разворот. Э. Миндлин. «Красин» во льдах. М., Детгиз, 1934. Документальная фотоиллюстрация и эмоциональная акцентировка текста

14
Г. Доре. Полоса. История Святой Руси. Париж, 1854. Обыграна фактура набора

HISTOIRE DE LA SAINTE RUSSIE.

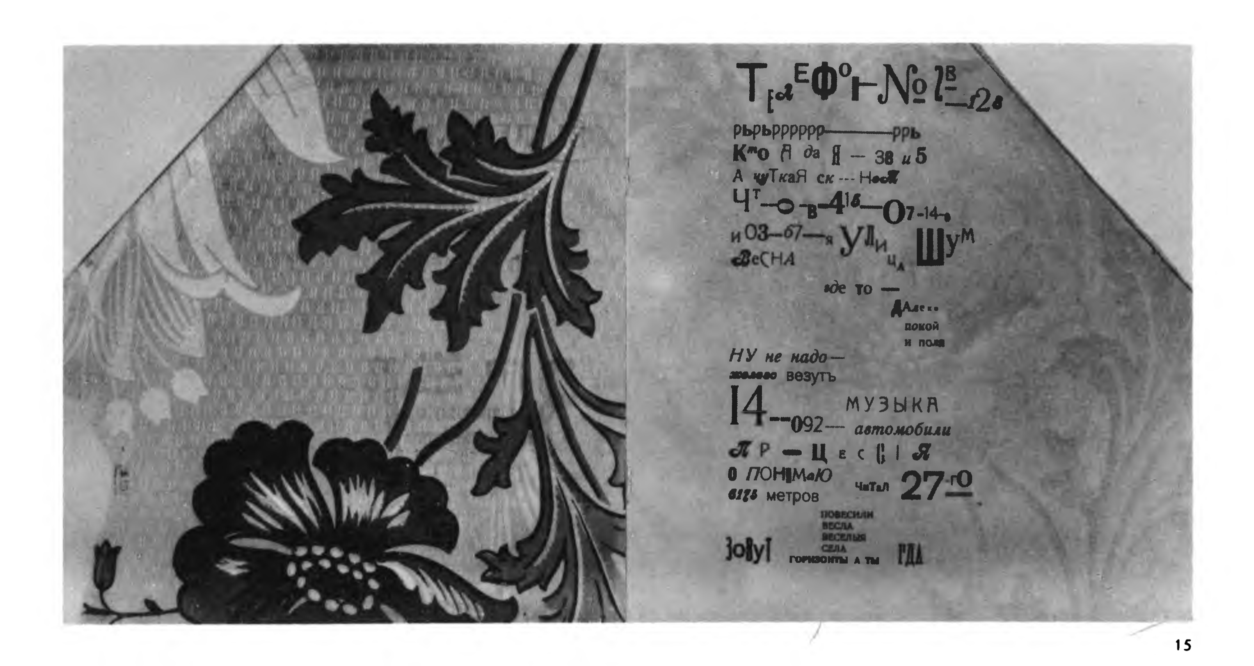
Nous voici enfin arrivés à l'époque où l'historien, appuyé sur des documents sérieux et authentiques peut, à l'aide du talent et de la concision, devenir clair, suivi, je dirai même intéressant.

Les Essklwons, ou Esclavons, ou Sclavons, et plus tard Klaws, Slaves ou esclaves, du mot *slavia* qui, dans leur diome, signifie gloire, étaient les mêmes que ces Wepdrognwiens ou Wolpolodrgswliens ou mieux Petchenègues que nous avons vus si souvent infester les régions septentrionales, et que nous verrons plus loin sous le nom de Golwsphriens ou Snsplglpdswiths (et par corruption Poldniwgkariksss) passer la Dwlarzwirrwka (aujourd'hui Dcneper ou Dniéper), où 56,813 restent engloutis, sans compter les femmes, les vieillards et les petits enfants, et se confondre avec les races Threrwpnmdplwisses ou Prtwpdnckgniennes, connues vulgairement sous le nom de Vogoulles, Tchermisses, Touwaches, Permiens, autrefois Biarmiens, Finois, Lapons, Estoniens, Roussalki, Pollowtzi, Hossars, Kiwiwthes, Whgptstv, Huns, Bulgares, Ougriens, Krwngpthgntklss (car c'est par erreur qu'on écrit Hragnwkpstwsklmtsss), etc., etc., etc., etc. Ces hommes vagabonds menaient la vie pastorale; ils étaient *pastores*, *pastyri* ou *pastovkli*. Ils portaient ce nom parce qu'ils faisaient paitre leurs troupeaux (*pascere*, *pasti*, πασμαι, qui en grec signifie posséder. Mais revenons à notre sujet. La fortune de ces pasteurs consistait en brebis, *oves*, *owsti*, οις et avec le digamma οϝις; en bœufs, βος, βιξ, βους [illegible] Ils devaient se garantir des bêtes féroces, *fera*, *wer*, ζηρ et chez les attiques φηρ [illegible] αι. Aussi trou[illegible]t'on dans le dialecte slavon beaucoup de [illegible] facio, λεγομαι; cubo, facere [illegible] dormio [illegible] dopnovites, du mot [illegible] plyt, plyvou (naviguer [illegible] πλειν, πλεω, πεπτω (je plai [illegible] et dans le mot dolgor il n'y a [illegible] de radical que le mot [illegible] vs on le voit par la simple comparaison. [illegible] monde ce diterran[illegible] tique éclairci, entrons courageusement dans l'histoire [illegible]

Ce point de [illegible] vous [illegible] chose quitvan tou [illegible] et remarquons [illegible] tce Oriswsptchwts ομαι, gagne la rive op[illegible] par suite de ne sait plus où [illegible] mert acon estutc. *Mes* [illegible]



14



15

которое было вскрыто Тыняновым и которое вновь вызывает эти споры об иллюстрации.

«Однако прав упрямый Галилей»: видимо, синтез слова и изображения все-таки не мирное слияние и взаимодополнение, но борьба, противостояние, не лишенное внутреннего напряжения. «Сужение» текста иллюстрациями, о котором говорит Тынянов, в самом деле происходит: иллюстрация неизбежно игнорирует собственно литературную, словесную и динамическую выразительность текста и концентрирует наше внимание на том, что открывается «за словами» — на предметной стороне произведения. При этом динамика речи сменяется статикой изображения, непрерывность рассказа — прерывностью иллюстрационного ряда. Конечно, утраченная выразительность слова сменяется здесь выразительностью иных, чисто графических средств, иногда — в меру возможностей художника — ничуть не меньшей, чем словесная. Обособляясь от текста, иллюстрация вступает с ним в то же время в многосложные и разнообразные отношения. Наряду с фабульным, она откликается и на многие иные уровни его художественной структуры, находя им свои собственные стилевые, ритмические, эмоциональные, идейно-символические и иные эквиваленты. Но сближаясь таким образом с текстом, иллюстрация тем самым все больше подменяет его. Одновременно с постижением текста происходит и некое «вытеснение» — подмена его. Иллюстрация — один из наиболее активных способов интерпретации литературного произведения. Она очень энергично подчиняет себе воображение читателя, ограничивая его возможности самостоятельного, личного прочтения текста.

Проследить все многообразие конкретных способов соотношения иллюстрации с текстами разного характера мы здесь не сможем. Для этого нужна отдельная и достаточно обширная работа.

Своеобразной формой преодоления разрыва между зрительным и словесным образом были попытки придать изобразительную форму очертаниям самого текста. Примеры стихотворений, набранных (или написанных) в форме сердца, геометрической фигуры и т. п., проходят от старинной книги до изысканных сложных «каллиграмм» Г. Аполлинера. Иллюстрация здесь физически слита с текстом, основной акцент поставлен именно на этом стыке слова с предметом, на его усилиях преодолеть разделяющую границу. Мы видим, таким образом, что и характер набора может быть небезразличен к содержанию текста. И это относится не только к специфическому «фигурному» набору. Уже простой выбор шрифта — легкого или массивного, плавно текущего по странице или твердо стоящего на ней, дает тексту некую эмоциональную окраску, особенно если выбирается шрифт «заметный», т. е. отличающийся от наиболее употребительных. «Когда однажды Бертольту Брехту представили пробные страницы с различными вариантами шрифтов к его избранным произведениям, то он удивился тому, какое огромное влияние производит шрифт на его работы»[13],— читаем мы у А. Капра. Еще больше это влияние, когда равномерное течение выбранного шрифта тем или иным способом нарушается.

Цель и характер такого нарушения не всегда одинаковы. Облик текста может, например, быть соотнесен с той действительностью, о которой он повествует. В детской книжке С. Маршака и В. Лебедева «Вчера и сегодня» (1925) «речь» пишущей машинки отстукана ее литерами, а «речь» пера выписана почерком старинных прописей, и даже рисункам на этой странице придан характер помарок-набросков на полях тетради.

[13] Капр А. Указ. соч., с. 41

15
В. Каменский. Разворот. Танго с коровами. М., 1914. Сложная пластика набора воздействует на звучание стихов. Художественный смысл текста неотделим от его зрительного воплощения в книге

16
Симеон Полоцкий. Стихотворение в форме сердца из рукописи XVII в. «Рифмологион». Слияние текста с иллюстрацией в единую форму

Текст как бы иллюстрирует сам себя. Это делается не только в детской книге. Достаточно выделить курсивом включенное в текст романа письмо, чтобы в известной степени материализовать его как «документ» и намекнуть на его рукописную форму. Стоит выделить шрифтом и рамкой текст упомянутой в повествовании вывески, и она приобретет вполне определенную предметность. В «романе-комплексе» М. Шагинян «Кик» (1930) подобный монтаж предметно осмысленных кусков текста становится основным композиционным принципом произведения. Так, газетные заметки, включенные в текст и образующие его завязку, поданы (во всех изданиях повести!) документально — как вырезки, не только набранные газетным шрифтом, но даже обрамленные по сторонам фрагментами «чужого» текста, якобы концами и началами строк в соседних столбцах. Слово текста материализовано как составная часть самой изображаемой действительности, рассказ слился с показом.

Художник может, однако, с помощью подобных же выделений и перебивок подчеркивать не материальное бытие слова за пределами текста, но его экспрессивные качества. Вариации и столкновения разных гарнитур и кеглей в одном наборе создают некое «разноголосие», заставляют какие-то слова и строки звучать в разную силу, в известной мере с разной интонацией.

Уже традиционный набор титульного листа представляет собой, в сущности, такую систему шрифтовых выделений, где разным частям текста придано неодинаковое значение и звучание. Этот же принцип выделения главного широко применяется в печатной рекламе. Отсюда опыты разногарнитурного и разнокегельного набора переходят и в книгу, перерастая из простого способа выделения, подчеркивания главного в сложную систему интонирования текста, придающую ему подчас чисто декламационное звучание (С. Телингатер — набор «Комсомолии» А. Безыменского, 1927, и другие работы). Эти опыты «шрифтовой декламации» опирались на еще более решительные эксперименты в поэтических сборниках футуристов 1910-х гг. (В. Каменский, И. Зданевич и другие), где зрительная выразительность сложно организованного разногарнитурного набора неразделимо сливалась со звуковой и полиграфическая форма становилась неотъемлемой частью самого поэтического замысла.

В отличие от иллюстрации акцентировки не противополагаются тексту, не способны обособиться от него в отдельный смысловой ряд. Они сосредоточивают внимание читателя на самом тексте, на звучании слова. Между тем они по-своему не менее энергично вмешиваются в отношения читателя с этим словом, навязывают ему определенное прочтение, интонацию, окраску. Таким образом, акцентировка — один из самых активных, можно сказать даже «агрессивных» способов интерпретации текста, совершенно нетерпимый к оттенкам личного восприятия.

Все сказанное в этой статье — лишь предварительный и беглый обзор обширного арсенала художественных средств книжного искусства. Богатства этого арсенала по-разному использовались в творческой практике разных эпох и стилей, направлений и художественных индивидуальностей. Можно сказать, что уже сам выбор основных художественных средств, тех уровней, на которых главным образом осуществляется контакт художника с интерпретируемым им текстом, и определяет черты того или иного стиля книжного искусства. Но конкретный исторический анализ этого искусства, раскрывающий характерные способы художественного прочтения книги на разных этапах его развития, уже выходит за рамки поставленной здесь задачи.

Ю. Герчук

16



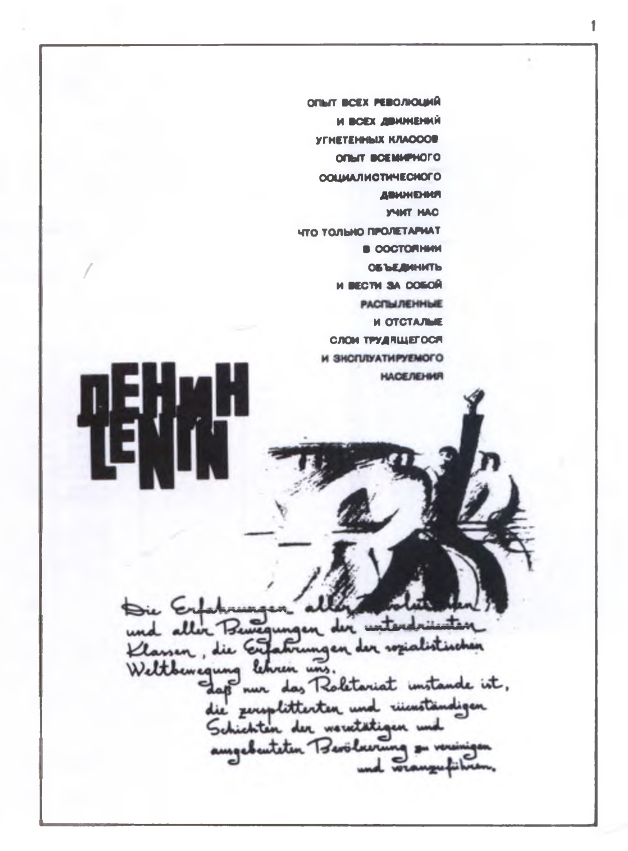
СТАТЬИ

Г. ДЕМОСФЕНОВА,
Т. КАНТОР

Художники книги — юбилею В. И. Ленина

Проекты, представленные советскими художниками, отражают поиск новых, содержательных и вместе с тем оригинальных и непривычных решений

1



1
Д. Бисти. Оформление цитаты. 1970

В 1970 г. весь мир праздновал столетие со дня рождения Владимира Ильича Ленина. Новыми творческими работами отметили ленинский юбилей художники книги в нашей стране и за рубежом. Десятки интереснейших изданий увидели свет в 1969 и 1970 гг., и важной частью пятой Международной выставки книжного искусства (ИБА-71), особенно ее советского раздела, стала книжная Лениниана. В специальном разделе «Сочинения В. И. Ленина и произведения о нем» демонстрировались лучшие работы, созданные книжными графиками к юбилейной дате.

В 1971 г. два конкурса из четырех были посвящены В. И. Ленину. По объявленным условиям, на выставку принимались полиграфически выполненное оформление одного из произведений В. И. Ленина (первый конкурс) или оформление какого-либо изречения В. И. Ленина или цитаты из его произведения (второй конкурс).

В этих конкурсах ИБА-71 наряду с художниками из 18 стран приняли участие и советские мастера книжного искусства — художники Москвы, Ленинграда, Эстонии, Литвы, Латвии, Украины, Молдавии и Киргизии.

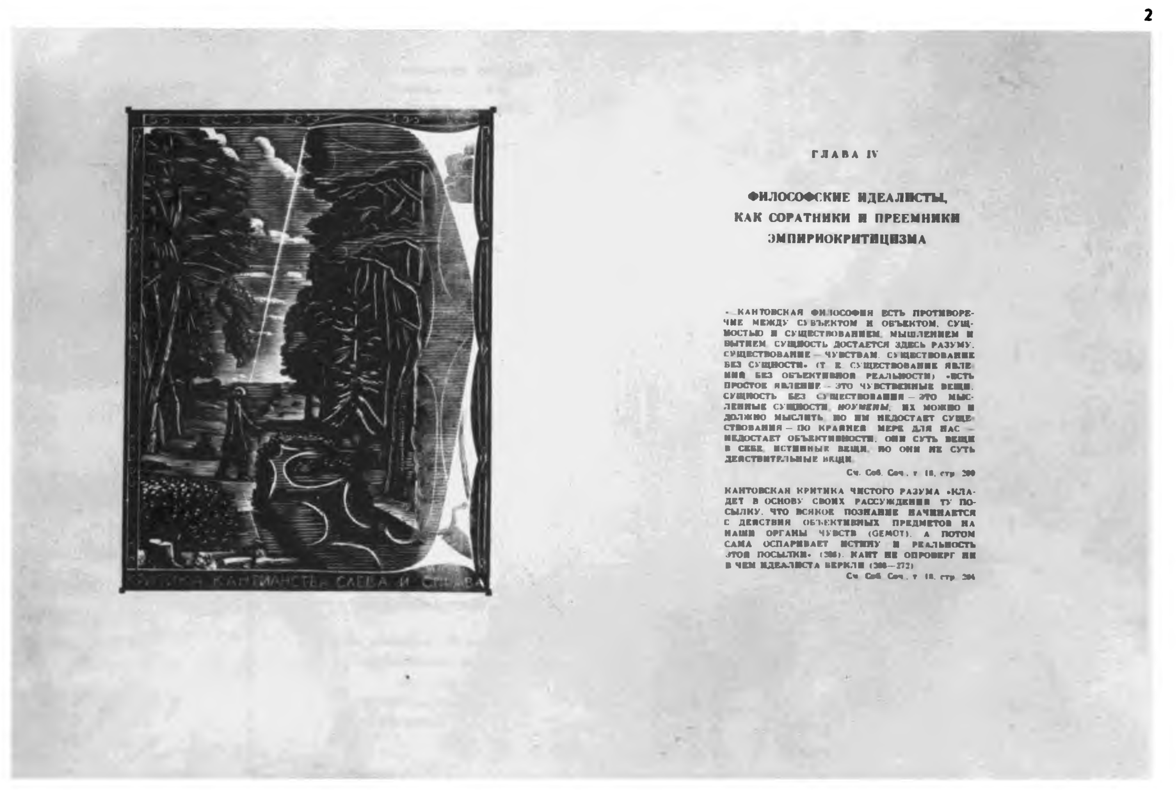
Первый из юбилейных конкурсов — на лучшее оформление трудов В. И. Ленина — привлек значительное число художников. По его условиям участники должны были принципиально решить оформление одного из произведений В. И. Ленина и представить двойной лист с титульным и текстовым разворотами. Четырнадцать советских мастеров, в том числе Р. Алеев, С. Барабаш, Ю. Боярский, С. Данилов, И. Жихарев, Г. Клодт, И. Кырму, П. Лухтейн, М. Пиков, прислали свои произведения в Лейпциг.

Перед участниками конкурса стояла сложная и ответственная задача, определявшаяся прежде всего самим характером политической и философской книги. Подобный тип книг и брошюр, издающихся в нашей стране тысячными тиражами, предъявляет художнику особые требования — умение сочетать красоту, строгую деловую сдержанность, лаконичную простоту и доступность восприятия, использование массовых гарнитур, дешевых и доступных полиграфических средств, логику композиционных акцентов, удобство формата и, наконец, современный подход к визуализации материала.

Проекты, представленные советскими художниками, отражают поиск новых, содержательных и вместе с тем оригинальных и непривычных решений. Возможно, что именно наличие четких ограничений, которые характерны для нашего представления об обычном облике политической книги, в данном случае оказалось стимулирующим условием в поисках разнообразных и новых путей ее оформления.

Если дать образные девизы обнаружившимся различным подходам к решению задачи, то один из ведущих типов решения можно назвать «строгим». К этой группе относятся проекты, предложенные С. Даниловым, П. Лухтейном, Р. Пангсеппом, И. Кырму, И. Жихаревым, Ю. Боярским и Н. Симагиным. Основой образного решения

2



ГЛАВА IV

ФИЛОСОФСКИЕ ИДЕАЛИСТЫ, КАК СОРАТНИКИ И ПРЕЕМНИКИ ЭМПИРИОКРИТИЦИЗМА

«...КАНТОВСКАЯ ФИЛОСОФИЯ ЕСТЬ ПРОТИВОРЕЧИЕ МЕЖДУ СУБЪЕКТОМ И ОБЪЕКТОМ, СУЩНОСТЬЮ И СУЩЕСТВОВАНИЕМ, МЫШЛЕНИЕМ И БЫТИЕМ. СУЩНОСТЬ ДОСТАЕТСЯ ЗДЕСЬ РАЗУМУ, СУЩЕСТВОВАНИЕ — ЧУВСТВАМ. СУЩЕСТВОВАНИЕ БЕЗ СУЩНОСТИ» (Т. Е. СУЩЕСТВОВАНИЕ ЯВЛЕНИЙ БЕЗ ОБЪЕКТИВНОЙ РЕАЛЬНОСТИ) «ЕСТЬ ПРОСТОЕ ЯВЛЕНИЕ — ЭТО ЧУВСТВЕННЫЕ ВЕЩИ. СУЩНОСТЬ БЕЗ СУЩЕСТВОВАНИЯ — ЭТО МЫСЛЕННЫЕ СУЩНОСТИ, НОУМЕНЫ; ИХ МОЖНО И ДОЛЖНО МЫСЛИТЬ, НО ИМ НЕДОСТАЕТ СУЩЕСТВОВАНИЯ — ПО КРАЙНЕЙ МЕРЕ ДЛЯ НАС — НЕДОСТАЕТ ОБЪЕКТИВНОСТИ; ОНИ СУТЬ ВЕЩИ В СЕБЕ, ИСТИННЫЕ ВЕЩИ, НО ОНИ НЕ СУТЬ ДЕЙСТВИТЕЛЬНЫЕ ВЕЩИ...»

Сч. Соб. Соч., т. 18, стр. 200

КАНТОВСКАЯ КРИТИКА ЧИСТОГО РАЗУМА «КЛАДЕТ В ОСНОВУ СВОИХ РАССУЖДЕНИЙ ТУ ПОСЫЛКУ, ЧТО ВСЯКОЕ ПОЗНАНИЕ НАЧИНАЕТСЯ С ДЕЙСТВИЯ ОБЪЕКТИВНЫХ ПРЕДМЕТОВ НА НАШИ ОРГАНЫ ЧУВСТВ (GEMOT), А ПОТОМ САМА ОСПАРИВАЕТ ИСТИНУ И РЕАЛЬНОСТЬ ЭТОЙ ПОСЫЛКИ» (306). КАНТ НЕ ОПРОВЕРГ НИ В ЧЕМ ИДЕАЛИСТА БЕРКЛИ (308—272)

Сч. Соб. Соч., т. 18, стр. 204

2
М. Пиков. Разворот.
В. И. Ленин. Материализм и эмпириокритицизм. 1970

3
И. Кырму. Разворот.
В. И. Ленин. Полное собрание сочинений. Изд. 5-е, т. 34. 1970. На молд. яз.

4
Г. Клодт. Разворот.
В. И. Ленин. Конспект книги Гегеля «Наука логики». 1970

Г. ДЕМОСФЕНОВА,
Т. КАНТОР

Художники книги — юбилею В. И. Ленина

1895

1

Кэтре П. Б. Акселрод

Пробабил, мэ чертаць пентру кэ ам ынтырзият. Ау фост унеле мотиве каре меритэ сэ фие луате ын консидераций.

Вой повести пе рынд. Ам фост май ынтый де тоате ла Вилно*. Ам стат де ворбэ ку публикул деспре кулежере[2]. Мажоритатя есте де акорд ку гындул, кэ о асемения публикацие есте нечесарэ ши ни се промите тот сприжинул ши прокураря материалулуй. Ын женерал ей ау о атитудине де неынкредере (мь-ам аминтит де експресия Думнявоастрэ деспре провинчииле пал.[3]): вом ведя, зик ей, дакэ ва кореспунде тактичий ажитаторичe, тактичий де луптэ економикэ. Ам акчентуат чел май мулт, кэ ачест лукру депинде де ной.

Май департе. Ам фост ла Москова. Н'ам вэзут аколо пе нимень, деоарече «даскэлул веций» ну дэ нич ун семн де вяцэ. Есте тяфэр? Дакэ штиць чева деспре дынсул ши авець адреса, скриеци-й, ка сэ не тримитэ адреса, алтфел ну путем гэси аколо легэтурь. Аколо ау авут лок ниште погромурь колосале[4], дар, ми се паре, кэ а май рэмас кыте чинева ши активитатя ну ынчетязэ. Авем де аколо материал — дескриеря кыторва греве. Дакэ ну л-аць примит, скриеци-не ши ви-л вом тримите.

Ам фост апой ла Орехово-Зуево. Сынт екстрем де орижинале ачесте локурь ынтылните десеорь ын режиуня индустриалэ чентралэ: ун адевэрат орашел индустриал, ку зечь де мий де локуиторь, каре трэеск нумай дин мунка ла фабрикэ. Администрация фабричилор есте сингура ауторитате. Орашул «есте кондус» де администрация фабричилор. Ымпэрциря нородулуй ын мунчиторь ши бургежь есте екстрем де пронунцатэ. Деачея старя де спирит а мунчиторилор есте дестул де опозиционистэ, ынсэ дупэ погромул каре а авут лок ну демулт аколо ау рэмас аша де пуцинь оамень де-ай ноштри, ши тоць сынт атыт де урмэриць, ынкыт есте фоарте греу де ынтрецинут легэтурь. Тотуш ле вом путя прокура литературэ.

Май департе. Ынтырзиеря се датореште фаптулуй, кэ пе терен

* Чифрул есте ачелаш, де каре не-ам фолосит.

Кэтре П. Б. Акселрод 11

лукрурile мерг прост. Тот прин ачаста се ламуреште, де че с'а тримис аша де пуцин материал.

Адреса дин Цюрих ну-мь плаче. Н'аць путя сэ-мь фачець рост де алта — ну ын Елвеция, чи ын Жермания. Ар фи мулт май бине ши май сигур.

Май департе. Тримицынду-не дрепт распунс — *картя де технолоҗие* пе адреса: Питер, Узина де фонтэ «Александровский», лабораторул де кимие, домнулуй Лучинский,— адэугаць, дакэ ва фи лок, ши алт материал: брошуриле каре ау апэрут ла Женева, тэетурь интересанте дин «Vorwärts» * ш. а. м. д. Скриеци-не май амэнунцит деспре Кулежере: де че материал диспунець, че с'а пропус, кынд ва апэря 1 волум, че ануме липсеште пентру волумул ал 2-ля. Баний, пробабил, ле вом тримите дар чева май тырзиу. Распундеци-не *май репеде*, ка сэ штим дакэ ачастэ методэ есте бунэ.

Трансмитеци-й полонезулуй адреса ка сэ се презинте персонал. Е де дорит сэ винэ кыт май де грабэ, деоарече авем греутэць ку транспортул. Адреса: ачелаш ораш, Институтул де Технолоҗие, студентул Михаил Леонтьевич Закладный, сэ ынтребе де Иванов.— Баний пентру едитаря ын лимба русэ а кэрций луй «Geschichte etc.» ** ау фост промишь.

Май департе. Ам урмэтоаря ругэминте: авем маре невое де вопся — че фел де вопся, путець афла де ла Mögli, ла каре се гэсеште. Оаре ну с'ар путя тримите кумва? Ну есте ўре-о оказие? Вэ ругэм сэ Вэ гындиць ла ачаста орь ынсэрчинаци-й пе «практичений» воштри сэ се гындяскэ ла ачаста. Апропо, аць ругат сэ не адресэм директ лор. Атунч комуникаци-не 1) дакэ ей штиу метода ши чифрул ностру; 2) дакэ штиу де ла чине вин ачесте скрисорь.

Акум се тримите 1) о ынштиинцаре деспре депортаря духоборцилор ***; 2) повестиря деспре мунчиторий агриколь дин суд ши 3) дескриеря фабричий Торитон — дин каре се тримите деокамдатэ нумай ынчепутул, апроапе 1/4.

Де скрис требуе нумай ку *туш* кинезеск. Ар фи май бине, дакэ с'ар адэуга ун мик кристал де *бикромат де потасиу* ($K_2Cr_2O_7$): атунч ну се ва штерже. Требуе фолоситэ хыртие кыт май *субцире*. Вэ стрынг мына. Ал Думнявоастрэ...

Салутэрь товарэшулуй.

*Скрис ла ынчепутул
луй ноембрие 1895
Експедият дин Петербург ла Цюрих*

Типэрит пентру ынтыя датэ ын 1923 *Се типэреште дупэ манускрис*

* — «Ынаинте». *Ред.*
** — «История ш. а. м. д.». *Ред.*
*** — сектэ релижиоасэ. *Нота трад.*

3

«Все вещи суть заключения»... NB

«Все вещи суть заключение, некоторое общее, связанное через частность с единичностью; но, конечно, они не суть состоящее из трех предложений целое». (126) NB

Анализ заключений у Гегеля (E.—B.—A., Eins; Besonderes; Allgemeines, B—E—A etc.) напоминает о подражании Гегелю у Маркса в I главе.

Очень хорошо! Самые обычные логические «фигуры» — (все сие в § о «первой фигуре заключения») суть школьно размазанные, sit venia verbo, самые обычные отношения вещей.

О Канте
Между прочим:

«Кантовы антиномии разума состоят не в чем ином, как в том, что в одном случае в основание кладется одно определение понятия, в другом же с такой же необходимостью другое»... 128—129

К Гегелю надо бы вернуться для разбора шаг за шагом какой-либо ходячей логики и теории познания кантианца и т. п.

NB: Перевернуть: Маркс применил диалектику Гегеля в ее рациональной форме к политической экономии

Образование (абстрактных) понятий и операции с ними уже включают в себе представление, убеждение, сознание закономерности объективной связи мира. Выделять каузальность из этой связи нелепо. Отрицать объективность понятий, объективность общего в отдельном и в особом, невозможно. Гегель много глубже, следовательно, чем Кант и другие, прослеживая отражение в движении понятий движения объективного мира. Как простая форма стоимости, отдельный акт обмена одного, данного, товара на другой, уже включает в себе в неразвернутой форме все главные противоречия капитализма, — так уже самое простое обобщение, первое и простейшее образование понятий (суждений, заключений etc.) означает познание человека все более и более глубокой объективной связи мира. Здесь надо искать истинного смысла, значения и роли гегелевской Логики. Это NB.

NB К вопросу об истинном значении Логики Гегеля

3

4

ГЛАВА V

ПЕРВЫЕ СТАДИИ КАПИТАЛИЗМА В ПРОМЫШЛЕННОСТИ

Переходим теперь от земледелия к промышленности. Наша задача и здесь формулируется так же, как относительно земледелия: мы должны проанализировать формы промышленности в пореформенной России, т. е. изучить данный строй общественно-экономических отношений в обрабатывающей промышленности и характер эволюции этого строя. Начнем с наиболее простых и примитивных форм промышленности и будем следить за их развитием.

1. ДОМАШНЯЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ И РЕМЕСЛО

Домашней промышленностью мы называем переработку сырых материалов в том самом хозяйстве (крестьянской семье), которое их добывает. Домашние промыслы составляют необходимую принадлежность натурального хозяйства, остатки которого почти всегда сохраняются там, где есть мелкое крестьянство. Естественно поэтому, что в русской экономической литературе встречаются неоднократные указания на этот вид промышленности (домашняя выработка изделий из льна, конопли, дерева и пр. на собственное потребление). Однако сколько-нибудь широкое распространение домашней промышленности можно констатировать в настоящее время только в редких наиболее захолустных местностях; к числу их принадлежала, например, до самого последнего времени Сибирь. Промышленности, как профессии, еще нет в этой форме: промысел здесь неразрывно связан с земледелием в одно целое.

Первой формой промышленности, отрываемой от патриархального земледелия, является ремесло, т. е. производство изделий по заказу потребителя *. Материал может принадлежать при этом потребителю-заказчику или ремесленнику, а оплата труда ремесленника происходит либо деньгами, либо натурой (помещение и содержание ремесленника, вознаграждение долей продукта, напр. муки и т. д.). Будучи необходимой составной частью городского быта, ремесло распространено в значительной степени и в деревнях, служа дополнением крестьянского хозяйства. Известный процент сельского населения представляют из себя специалисты-ремесленники, занимающиеся (иногда исключительно, иногда в связи с земледелием) выделкой кож, обуви, одежды, кузнечной работой, окраской домашних тканей, отделкой крестьянских сукон, переработкой зерна в муку и т. д. Вследствие крайне неудовлетворительного состояния нашей экономической статистики никаких точных данных о степени распространения ремесла в России не имеется, отдельные же указания на эту форму промышленности разбросаны едва ли не по всем описаниям крестьянского хозяйства, по исследованиям так наз. кустарной промышленности **, попадают даже и в официальной фабрично-заводской ***. Земско-статистические сборники, регистрируя крестьянские промыслы, выделяют иногда особую группу «ремесленников» (ср. Руднев, I. с.), но к ней причисляются (согласно ходячему словоупотреблению) все строительные рабочие. С политико-экономической точки зрения, это смешение совершенно неправильно, так как масса строительных рабочих относится не к самостоятельным промышленникам, работающим по заказу потребителей, а к наемным рабочим, занятым подрядчиками. Конечно, отличить сельского ремесленника от мелкого товаропроизводителя или от наемного рабочего не всегда легко; для этого необходим экономический разбор данных о каждом мелком промышленнике. Замечательную попытку строгого выделения ремесла из остальных форм мелкой промышленности представляет обработка данных пермской кустарной переписи 1894/95 года. Число местных сельских ремеслен-

* Kundenproduktion. Ср.: Karl Bücher, «Die Entstehung der Volkswirtschaft». Tüb. 1893. ([illegible] Ср. Карл Бюхер, «[illegible]». Тюбинген, 1893. Ред.)

** Приводить здесь [illegible]

*** [illegible]

5

6

„Der Mensch trennt im Denken das Adjektiv vom Substantiv, die Eigenschaft vom Wesen... Und der metaphysische Gott ist nichts als das Kompendium, der Inbegriff der allgemeinsten, von der Natur exzerpierten Eigenschaften, welchen aber der Mensch, und zwar eben in dieser Abtrennung von dem sinnlichen Wesen, der Materie der Natur, vermittelst der Einbildungskraft wieder in ein selbständiges Subjekt oder Wesen verwandelt." (417)

NB
zutiefst
wahr!
NB

Dieselbe Rolle spielt die *Logik* (*418* — offensichtlich ist Hegel gemeint) — die das Sein, das Wesen in eine besondere Realität verwandelt — **„wie töricht ist es, die metaphysische Existenz zu einer physischen, die subjektive Existenz zu einer objektiven, die logische oder abstrakte Existenz wieder zu einer unlogischen, wirklichen Existenz machen zu wollen!"** (418)

ausgezeichnet
(gegen Hegel
und
den Idealismus)

... „‚Also ist ein ewiger Riß und Widerspruch zwischen Sein und Denken?' **Allerdings im Kopfe; aber in der Wirklichkeit ist er längst gelöst, freilich nur auf die der Wirklichkeit, nicht deinen Schulbegriffen entsprechende Weise, und zwar gelöst durch nicht weniger als fünf Sinne."** (418)

großartig
gesagt!

428: Alles, was nicht Gott ist, ist nichts, d. h. alles, was nicht Ich ist, ist nichts.

gut gesagt!

431—435: Gutes Zitat aus Gassendi. Eine sehr gute Stelle: besonders 433 *Gott*=eine Sammlung von Adjektiven (ohne Materie) über Konkretes und Abstraktes.

NB

435 — **„Der Kopf ist das Repräsentantenhaus des Weltalls"** — und wenn wir den Kopf voll von Abstraktionen, Gattungsbegriffen haben, so leiten wir natürlich „das Einzelne vom Allgemeinen, d. h. ... die Natur von Gott" ab.

**NB
das Einzelne
und das
Allgemeine =
Natur und Gott**

436—437: (Anm. Nr. 16.) **Ich bin nicht gegen die konstitutionelle Monarchie, jedoch die *demokratische Republik* ist die Staatsform, welche *„unmittelbar* der Vernunft als die dem Menschenwesen gemäße" Staatsform einleuchtet.**

haha!!

... **„Die geistreiche Schreibart besteht unter anderem darin, daß sie Geist auch in dem Leser voraussetzt, daß sie nicht alles ausspricht, daß sie die Beziehungen, Bedingungen und Einschränkungen, unter welchen allein ein Satz gültig ist und gedacht wird, den Leser sich selbst sagen läßt."** (447)

treffend!

Interessant die Antwort (Feuerbachs) an seinen Kritiker Professor *v. Schaden* (448—449) und *Schaller* **(449—450—463)**

... . . ich doch ausdrücklich an die Stelle des Seins die Natur, an die Stelle des Denkens den Menschen setze", d. h. nicht eine Abstraktion, sondern etwas Konkretes — die *dramatische* Psychologie (449)

**NB
„Sein
und Natur",
„Denken
und Mensch"**

Eben deshalb ist Feuerbachs und Tschernyschewskis Terminus „anthropologisches Prinzip" in der Philosophie *eng*. Sowohl das anthropologische Prinzip als auch der Naturalismus sind nur ungenaue, schwache Umschreibungen des *Materialismus*.

„Der Jesuitismus — das unbewußte Original und Ideal unserer spekulativen Philosophen" (455).

gut gesagt!

„Das Denken setzt das Diskrete der Wirklichkeit als ein Kontinuum, das unendliche Vielmal des Lebens als ein identisches Einmal. Die Erkenntnis der wesentlichen, unauslöschlichen Differenz zwischen dem Denken und dem Leben (oder der Wirklichkeit) ist der Anfang aller Weisheit im

zur Frage
der Grundlagen
des
philosophischen
Materialismus

5
С. Данилов. Разворот. В. И. Ленин. Развитие капитализма в России. 1970.

6
С. Барабаш. Разворот. В. И. Ленин. Философские тетради. 1970. На нем. яз.

7
А. Мисюрев. Оформление цитаты. 1970

здесь являются пропорции в соотношении формата, текста и полей, выбор и комбинации заглавных шрифтов, сдержанность в применении декоративных элементов и цвета.

Наиболее приближены к классическому типу политической брошюры и по формату и по характеру шрифтовых композиций проекты Р. Пангсеппа и П. Лухтейна, выполненные с большой простотой и тактом. В оформлении книги «Развитие капитализма в России» С. Данилов несколько нарушает привычное равновесие сдвигом шрифтовых масс на титуле, что в дальнейшем в текстовом развороте подчеркивается неравномерностью полей, игрой нескольких видов шрифта. Ясное членение страницы, четкое выделение глав и особенно вынесение примечаний на поля рядом с текстом, к которому они относятся, облегчают работу с материалом.

Смысловому акценту текста способствует применение разномасштабного шрифта в красивой композиции И. Жихарева. Формат книги, фактура кремовой бумаги вызывают ассоциацию со старыми, прижизненными изданиями работ В. И. Ленина, хотя проект не носит характера стилизации и решен вполне современно.

Одно из наиболее законченных в своем художественно-образном единстве «строгих» решений принадлежит молдавскому графику И. Кырме. Чуть вытянутые, спокойные пропорции, удобный формат, удачный выбор гарнитур, продуман-



7

ная система коммуникаций делает томик Сочинений В. И. Ленина красивым и гармоничным.

Особого внимания заслуживают проекты карманных изданий, выполненные Н. Симагиным и Ю. Боярским. Сильно вытянутые пропорции делают издания, несмотря на небольшой формат, достаточно емкими. Более удачным представляется решение Н. Симагина, и не только потому, что для отдельной книги — в данном случае это «Государство и революция» — такое камерное решение кажется более оправданным, нежели для Собрания сочинений, но и с точки зрения пропорций и композиционного решения текстовых разворотов.

Следует остановиться и на решениях «документального» плана, тем более, что проекты С. Барабаша и Г. Клодта принадлежат к лучшим. В книге «Философские тетради» Барабаш стремился, с одной стороны, сохранить строгость композиции книжного листа и одновременно передать логику и динамику ленинских конспектов. Сложная смысловая перекличка гарнитур, цвета и плотности шрифта создают ощущение особой, эмоциональной документальности текста. Решение Барабаша, строгое и логичное, вместе с тем одно из наиболее чистых профессионально.

Проект Клодта — конспект книги Гегеля «Наука логики» — по задаче аналогичен. Но решен он в более четко заявленной документальной манере, с включением фотографий (на первой странице обложки — фотография В. И. Ленина, сделанная в Берне в 1914 г., на четвертой — читальный зал Бернской библиотеки, где он работал над книгой Гегеля). Абсолютное следование тексту Ленина в композиции шрифтовой полосы, сопоставленной с факсимильным воспроизведением оригинала, ни на минуту не дает возможности воспринимать какой-либо элемент как оформительский прием. Композиция шрифтовой полосы очень красива, и работа художника по подбору и гармонизации



8

8
Л. Пашкаускайте. Оформление цитаты. 1970

9
Ю. Марков. Оформление цитаты. 1970

Опыт всех революций и всех движений угнетенных классов, опыт всемирного социалистического движения учит нас, что только пролетариат в состоянии объединить и вести за собой распыленные и отсталые слои трудящегося и эксплуатируемого населения.

Die Erfahrungen aller Revolutionen und aller Bewegungen der unterdrückten Klassen, die Erfahrungen der sozialistischen Weltbewegung lehren uns, dass nur das Proletariat imstande ist, die zersplitterten und rückständigen Schichten der werktätigen und ausgebeuteten Bevölkerung zu vereinigen und voranzuführen.

LENIN

L'expérience de toutes les révolutions et de tous les mouvements des classes opprimées, l'expérience du mouvement socialiste mondial, nous apprend que seul le prolétariat est en mesure de grouper et d'entraîner les couches arriérées et éparpillées de la population laborieuse et exploitée.

LENINE

The experience of all revolutions and all movements of the oppressed classes, the experience of the world socialist movement teaches us that only the proletariat is in a position to unite and lead the scattered and backward sections of the working and exploited population.

LENIN

La experiencia de todas las revoluciones y de todos los movimientos de las clases oprimidas y la experiencia del movimiento socialista mundial nos enseñan que sólo el proletariado es capaz de reunir y llevar tras de sí a las capas dispersas y atrasadas de la población trabajadora y explotada.

LENIN

9

шрифтов и акциденции как бы незаметна, органична и не мыслится вне содержания.

Наряду со «строгим» и документальным стилем оформления ленинских сочинений были представлены и проекты с широким использованием изобразительных и плакатных элементов, обычно редко применяемых в изданиях политической литературы. Плакатен титульный разворот проекта С. Сергеева («Великий почин»), а Р. Алеев для книги «Что такое Советская власть?» широко использует рисунки В. Маяковского к окнам РОСТА, которыми как иллюстрациями к тексту он занимает левую полосу. Текст напечатан в столбец, на манер стихов, с сильной разрядкой. Откровенно оформительский подход к изданию позволил создать красивые развороты, но совершенно абстрагировал читателя от содержания ленинского текста.

Отдельного разговора заслуживает работа М. И. Пикова — проект издания книги «Материализм и эмпириокритицизм». Высокая культура графического мастерства отличает эту, к сожалению, ставшую последней, работу художника. Главное в оформлении книги — великолепная серия гравюр фронтисписов к каждой главе. Философское раздумье, свойственное творчеству Пикова, классически-созерцательное восприятие жизни, тонко развитое историческое чувство помогли мастеру создать ряд прекрасных композиционных портретов философов прошлого. Книга, задуманная Пиковым, необычайна по самой попытке иллюстрировать чисто философский текст. Оригинальная и высокопрофессиональная работа М. Пикова была удостоена диплома ИБА-71.

Второй юбилейный конкурс — на лучшее оформление ленинского изречения — также привлек внимание ряда советских мастеров. Среди них А. Аугайтис, Д. Бисти, В. Тоотс, И. Гусева, В. Добер, Х. Керсна, П. Лухтейн, Ю. Марков, А. Мисюрев, В. Тулин — всего 20 человек. Они, соответственно условиям конкурса, прислали исполненные типографским способом листы среднего формата с избранными изречениями или цитатами из произведений В. И. Ленина. Задача скорее плакатная, нежели книжная, но решаемая средствами типографики и тем самым включенная в сферу книжного мастерства.

Просматривая работы, присланные на конкурс, можно, как и в предыдущем случае, наметить направления, по которым шли поиски художников. При этом достаточно отчетливо прослеживаются две тенденции — связь со шрифтовым политическим плакатом, широко распространенным у нас, и обращение к традициям старинных гравюрных листов с текстами, известных в истории гравюры и книжного дела еще с эпохи Возрождения. Наиболее интересными оказались листы, в которых найдено качественно новое образное бытие изобразительных и печатных элементов.

Киргизский художник А. Мисюрев использовал характерную выразительность газетного шрифта, который в сочетании с условным изображением

знамени на штыке винтовки, выполненным как бы средствами акциденции, дал четкий образ времени и революции.
Почти полярным выглядит оформление того же изречения — «Мир — наш идеал» — у художницы Л. Пашкаускайте. Композиция и фактура листа напоминают старинную гравюру, похожее на геральдическое изображение голубя и элементы космической символики создают ощущение вечной мудрости и гуманистического духа ленинских слов.

Три варианта оформления цитаты о пролетариате как носителе опыта всех революций представил Д. Бисти. Каждый лист этой своеобразной серии — образец определенного типа решения, от альбомного до чисто шрифтового. Все работы отличает умелое композиционное построение и оперирование цветом, шрифтами, акциденцией. Изображение органично спаяно с шрифтовыми плоскостями. Листам Бисти свойственна особая фактурная плотность и цветовое звучание белого пространства.

10



10
В. Добер. Оформление цитаты. 1970
11
В. Тоотс. Оформление цитаты. 1970

Varem lõi kogu inim-
mõistus, kogu tema geenius ainult selleks,
et anda ühtedele kõik tehnika ja kultuu-
ri hüved, teised aga jätta ilma kõige häda-
vajalikumast — haridusest ja arengust.
Nüüd aga saavad kõik tehnikaimed,
kõik kultuurisaavutused rahva ühisva-
raks, ja nüüdsest peale ei muudeta inim-
mõistust, tema geeniust iialgi enam vä-
givalla vahendiks, ekspluateerimise
vahendiks.

V. I. Lenin

11

Среди листов чисто шрифтового плана необходимо отметить работы В. Добера, Ю. Маркова, Б. Тулина, В. Тоотса, А. Аугайтиса, П. Лухтейна, И. Гусевой. Сопоставление этих и других конкурсных листов очень наглядно демонстрирует, насколько содержателен и выразителен образ, для создания которого использовались, казалось бы, самые элементарные средства — шрифт, два цвета и белый лист бумаги. Плотность или легкость, устойчивость или динамика, простота или сложность конфигурации шрифта — все это сочетается в бесконечном множестве вариантов, раскрывая и смысл и образную интерпретацию текста.

Композиции А. Мисюрева и В. Тоотса были удостоены серебряных медалей, дипломы получили В. Добер и Ю. Марков. В целом работы советских художников были высоко оценены посетителями выставки.

Выступление советских художников на смотре типографики, само состязание в решении сходных задач должно явиться стимулом дальнейших поисков в области этого сложного современного искусства, обладающего высокими выразительными возможностями, что особенно наглядно проявилось в работе над ленинской темой.

Г. Демосфенова, Т. Кантор



МАСТЕРА
КНИЖНОЙ
ГРАФИКИ

Э. КУЗНЕЦОВ

Эдуард Анатольевич Будогоский



Будогоский не стремится к изобилию и многообразию мотивов. Он идет не вширь, а вглубь. Решительно сужая круг изображаемого и выражаемого, он побуждает наше внимание проникать в сокровенность явления, не задерживаясь на его поверхности

1



1
Обложка. 1930

Участие Эдуарда Анатольевича Будогоского на небольшой групповой выставке в Москве летом 1968 г. для многих, даже интересующихся книжной графикой, оказалось открытием этого художника. Увы, его поэтическое искусство до сих пор недостаточно известно; во всяком случае, эта известность далеко не соответствует дарованию художника и уровню его достижений, еще 30—40 лет тому назад предопределивших ему важное место в советской книжной графике. Нет сомнения, здесь свою роль сыграли и редкое своеобразие таланта Будогоского и неравномерность его творческого пути.

Художник родился в 1903 г. Образование получил на графическом факультете Академии художеств (позднее ВХУТЕМАС), где в ту пору преподавали М. Добужинский, В. Замирайло, В. Конашевич, Е. Кругликова, Д. Митрохин. Специализируясь на ксилографии, Будогоский обучался у П. Шиллинговского, который, однако, не оказал на него решительно никакого воздействия. Будогоский избежал и влияния В. Фаворского, и А. Кравченко, чье творчество ему глубоко импонировало, и В. Лебедева, помощником которого в Детгизе он проработал восемь лет. Далек он был и от известной группы граверов — Н. Бриммера, М. Орловой-Мочаловой, С. Мочалова, Н. Фандерфлит, с которыми учился и был тесно связан. Черты ленинградской ксилографии, конечно, угадываются в работах Будогоского — в утонченной, несколько узорной манере, в большем тяготении к плоскостности, чем к объемности,— но не более того. Он всегда был сам по себе — ни на кого не походил, ни к кому не примыкал, ни за кем не следовал. Да и за ним никто не смог бы пойти — так остро индивидуально его творчество.

Сформировался Будогоский довольно быстро. Если первая книга, проиллюстрированная в 1927 г., была еще робкой, полуученической, то уже в 1930 г. в нескольких книгах он обнаружил себя как мастер зрелый и совершенно оригинальный. С того момента Будогоский работал и много и плодотворно. До конца 30-х гг. он проиллюстрировал и оформил около тридцати книг. Это десятилетие оказалось временем высшего подъема его творчества. По его работам 30-х гг. мы более всего вправе судить о возможностях и направлениях его таланта.

Будогоский не «оформитель». Он исполнил ряд обложек — они превосходны, но привлекательность каждой из них не в общем образном и композиционном строе, а в изобразительном мотиве, который всегда играет главную роль и решается как откровенная иллюстрационная вставка, дополняемая надписью. Будогоский — прежде всего и более всего иллюстратор. И иллюстратор своеобычный, его произведения и самый характер труда далеки от устоявшихся и в общем справедливых представлений об искусстве иллюстрации.



2



3

2
Обложка. 1935

3
Иллюстрация. Ч. Диккенс. Большие ожидания. Л., Детгиз, 1935

4
Иллюстрация. Т. Олдрич. Воспоминания американского школьника. М.—Л., ГИЗ, 1930

5
Иллюстрация. Е. Верейская. Джиахон Фионаф. М.—Л., ГИЗ, 1930

Э. КУЗНЕЦОВ

Эдуард Анатольевич Будогоский

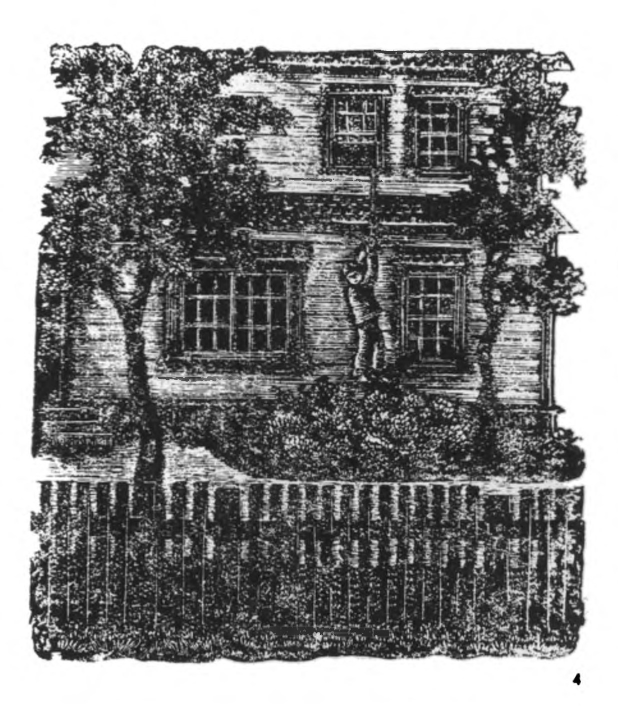
Его талант не универсален и менее всего претендует на универсальность. Он бы не смог обратиться, как Фаворский, и к «Книге Руфь», и к «Бронепоезду 14-69», и к «Домику в Коломне». Книжный график, переходя от книги к книге, заметно меняется, оставаясь в то же время самим собою,— такова извечная диалектика его искусства.

Будогоский — не меняется, или почти не меняется; он остается только самим собою. У каждого автора он ищет те мотивы, которые ему близки, а не найдя, старается (по собственному признанию) поставить себя самого «в те же обстоятельства», а точнее говоря, решать иллюстрации исходя главным образом из своих непосредственных жизненных впечатлений, не страшась их естественной ограниченности и не стремясь их расширить.

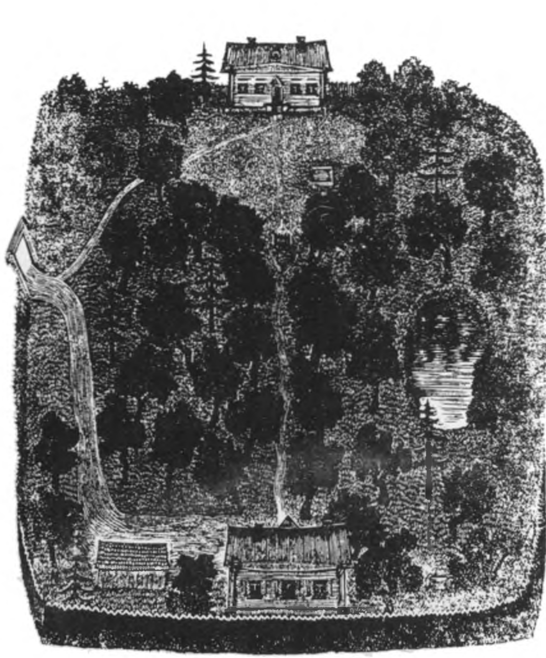
Будогоский сам называет авторов, близких ему: Диккенс, Твен, Олдрич. Характерно само соединение двух великих писателей с третьим, давно забытым: это подлинное родство, не знающее рангов. Действительно, «Большие ожидания» (1935), «Приключения Тома Сойера» (варианты 1935 и 1940 гг.) и «Воспоминания американского школьника» (1930) — лучшие произведения художника.

К названным именам непременно следовало бы прибавить имя Л. Будогоской (сестры художника), одной из интереснейших детских писательниц, почти все книги которой художник иллюстрировал: и «Санитарки» (1931), и «Нулевки» (1933), и «Повесть о фонаре» (1936), и, наконец, «Повесть о рыжей девочке» (1939), в рисунках к которой он успешно соревновался с более ранними иллюстрациями Петра Соколова.

Любимые писатели Будогоского в большинстве — зарубежные и несовременные, но это вовсе не говорит о пристрастии художника к материалу в какой-то мере экзотическому. Как раз наоборот. Будогоский удовлетворяется самыми общими географическими, этнографическими и историческими признаками, да и их старается по возможности сгладить, снять с них налет необычности, приблизить к нашему восприятию.



4



5

Маленькие деревянные домики и дощатые заборы почти неотличимы друг от друга в его иллюстрациях не только к Твену и Олдричу, чьи герои — ровесники и соотечественники (иные гравюры из этих двух книг могли бы поменяться местами), но и к Диккенсу, и к Будогоской. А в них, в этих домиках и заборах, угадываются приметы обыкновенного дачного поселка на Карельском перешейке под Ленинградом, вроде того, который он показал в гравюрах к «Джиахону Фионафу» Е. Верейской (1930).

Будогоский легко пренебрегает многим из того, что обычно занимает иллюстратора. Он редко старается дать нам точное представление о своих героях — об их характерах, психологических со-



6

6
Фронтиспис.
Д. Веневитинов. Сочинения.
М.—Л., «Academia», 1935
7
Гравюра на шмуцтитуле.
Д. Левин. Лихово. Л.,
Детгиз, 1936

Э. КУЗНЕЦОВ

Эдуард Анатольевич Будогоский



7

стояниях, порой даже о внешности. Они обрисованы общо и как бы «не в фокусе» внимания. Не случайно большинство его иллюстраций построено на общих планах (средние, а тем более крупные — редки), когда сколько-нибудь детальная характеристика человека и не очень возможна, и не очень нужна, потому что главным становится не характер человека, а его взаимоотношения со средой, та атмосфера, которая этими взаимоотношениями возбуждается.

Будогоский не стремится к изобилию и многообразию мотивов. Он идет не вширь, а вглубь. Решительно сужая круг изображаемого и выражаемого, он побуждает наше внимание проникать в сокровенность явления, не задерживаясь на его поверхности. Постоянство его симпатий так сильно, что некоторые излюбленные мотивы он не боится переносить из книги в книгу (если это позволяет литературный материал) и упорно варьировать в своих станковых работах. Самые эти мотивы немногочисленны. Прежде всего лес, но не всякий лес, а именно характерное сочетание мощных, немного мрачных стволов деревьев с причудливым узорным плетением трав и кустов (в контрастности этого сочетания соединились противоположные стороны отношения человека к природе). И человеческое жилье, опять-таки не всякое жилье и уж, конечно, не городское (Будогоский не урбанист), а все те же деревянные домики и заборчики, естественную дощатотесовую фактуру которых художник передает с видимым наслаждением. Не то сельские, не то дачные, не то провинциальные места: тихая и скромная жизнь вдали от суеты, рядом с природой.

Будогоский — с разного рода оговорками, — быть может, прямой потомок сентименталистов, чудом оказавшийся в нашем веке. Идеал его искусства — теплый свет, льющийся из окна уютного домика в непогоду. Ливни, бури, порывы ветра, раскачивающего деревья, облака, несущиеся по хмурому небу, — все эти явления грозной стихии, так часто возникающие в его гравюрах, нужны ему не сами по себе, а лишь для того, чтобы мы сильнее ощутили очарование и трогательность простого человеческого бытия. И у Диккенса ему дороги не гротескные характеры, но атмосфера уюта, и у Твена — не острая насмешка, но мягкий юмор. Потому-то так удались ему иллюстрации к прозрачно-чистому «Тому Сойеру».



8



9

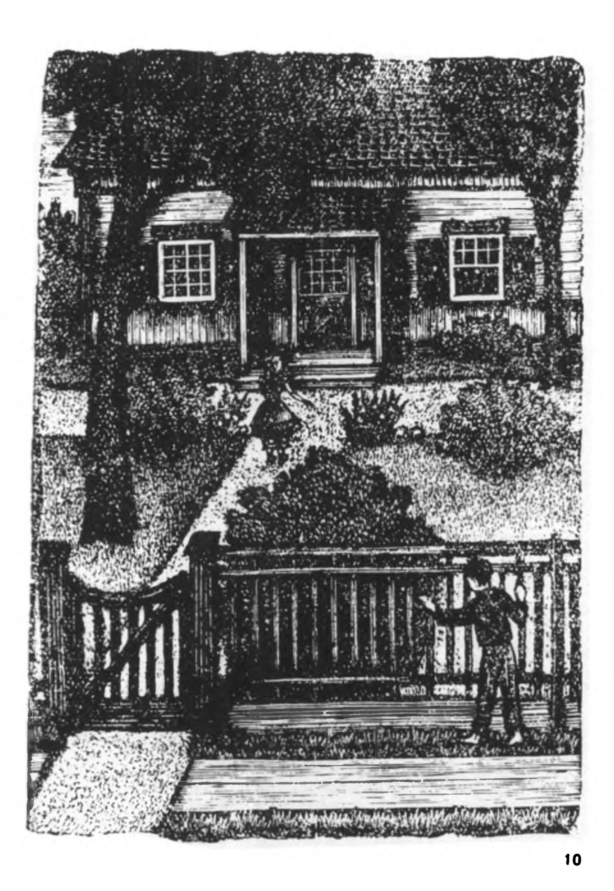
Человек в гравюрах Будогоского поверхностному наблюдателю может показаться низведенным до детали, до стаффажной фигурки. На самом же деле, человек в них — мера и цель. И природа, которой отведено такое большое место в его работах, увидена и оценена человеком и вне этого не имеет собственного смысла.

Будогоский — лирик. Не только в том бытующем узком понимании, которое разумеет задумчивую мечтательность, поэтичность, но и главным обра-

8—10
Иллюстрации. М. Твен. Приключения Тома Сойера. Л., Детгиз, 1935

зом в том, которое переносит центр тяжести с изображаемого на выражаемое, имеет главным предметом внутренний мир автора, олицетворенного лирическим героем. Единственный и подлинный герой Будогоского — герой лирический. Хорошо ощутимы его чистота, поэтичность, душевная мягкость, доверчивость и, наконец, простодушие — качество в наши дни редчайшее и оттого вдвойне драгоценное.

Простодушием взгляда на мир определено и острое формальное своеобразие работ Будогоского, давно обратившее на себя внимание критики и дававшее повод приписывать художнику подражание примитивистам. Суждение, легко напрашивающееся, но поспешное. Будогоский чужд



10

всякой стилизации. Система выразительных средств выросла в его творчестве как естественное продолжение строя чувств и мыслей — того, что составляет сущность художника.

Отсюда и пренебрегающее прямой перспективой решение пространства, будто опрокинутого на зрителя, которое позволяет как на ладони показать все, что нужно художнику, и сочетает противоречащие друг другу точки зрения так смело, как это могут только дети. Отсюда и тщательная выделанность и перечислительность деталей, словно художник поставил целью очертить каждую видимую им травинку и каждый видимый листок, не заботясь о пресловутой «обобщенности». Отсюда и своеобразнейшая манера Будогоского — доверчивое следование за многообразием природных форм и фактур и одновременно своевольное и упоенное ритмизирование их, превращение в пленительный узор, некую самодовлеющую драгоценность.

Не отсюда ли интимное очарование гравюр Будогоского — качество такое редкое в высоком, но несколько холодноватом искусстве ксилографии?

Речь идет о гравюрах, но иллюстрации Будогоского бывали исполнены и пером, и акварелью, и карандашом, однако о них мы можем судить только по скудным цинкографским репродукциям в затрепанных книгах. Многие десятки оригиналов вместе с гравированными досками погибли в годы войны.

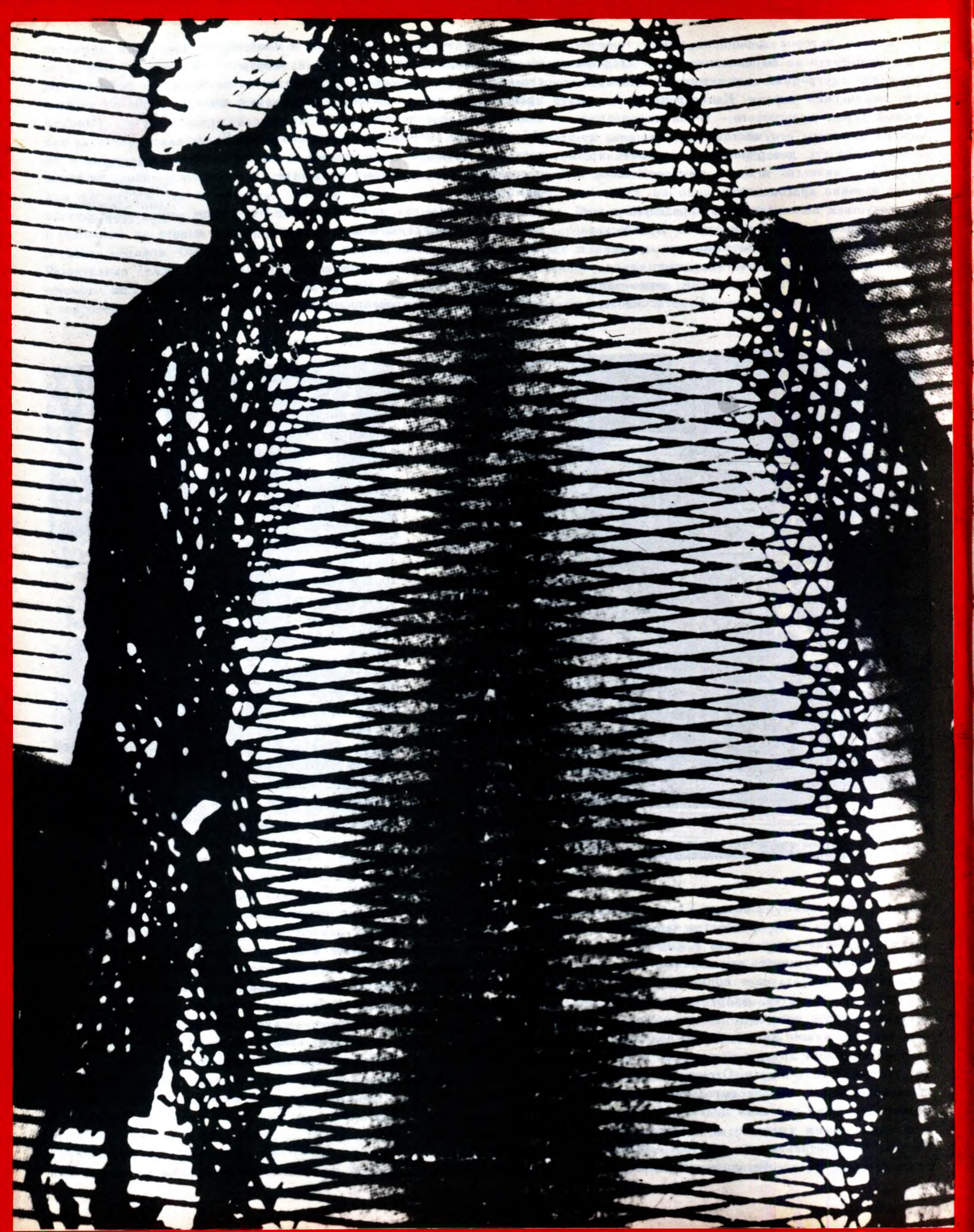
Война стала рубежом в его творческой судьбе. Художник подобного типа более чем кто бы то ни был нуждается в бережном и внимательном отношении. В. Лебедев, долго руководивший художественной частью ленинградского Детгиза, высоко ставил и понимал прекрасное искусство Будогоского, казалось бы, такое непохожее на его собственное.

Среди книг, над которыми работал Будогоский, попадались всякие — и проходные, и необязательные,— но главное место занимали темы, близкие художнику. Однако уже перед войной число книг заметно сократилось, а тематика их оказывалась все более пестрой и случайной. Все чаще ему, иллюстратору по преимуществу, заказывали не иллюстрации, а внешнее оформление — иногда даже для книг с иллюстрациями других художников.

После войны обстоятельства сложились так, что его тонкий лирический талант долго не мог найти себе применения. Его специфическая манера не вязалась с распространенными тогда представлениями догматического толка о реализме; сказывалось и сильное в те годы предубеждение против ксилографии. И в Ленинграде, и в Москве, куда Будогоский переехал в середине 50-х гг., предлагаемая ему работа чаще всего сводилась к чисто декоративному оформлению книг самого случайного для него содержания. Результаты мало удовлетворяли его самого и мало говорили о том, что он в состоянии сделать. Художник большую часть времени стал отдавать промышленной графике.

Талант его не пропал втуне: и в этой области творчества он сумел оставаться самим собой, работать вразрез с господствующими в промышленной графике модными представлениями, сохранять присущую ему тонкую графическую культуру. Однако в книге он уже не создал ничего, способного стать в один ряд с чудесными произведениями 30-х годов.

Э. Кузнецов

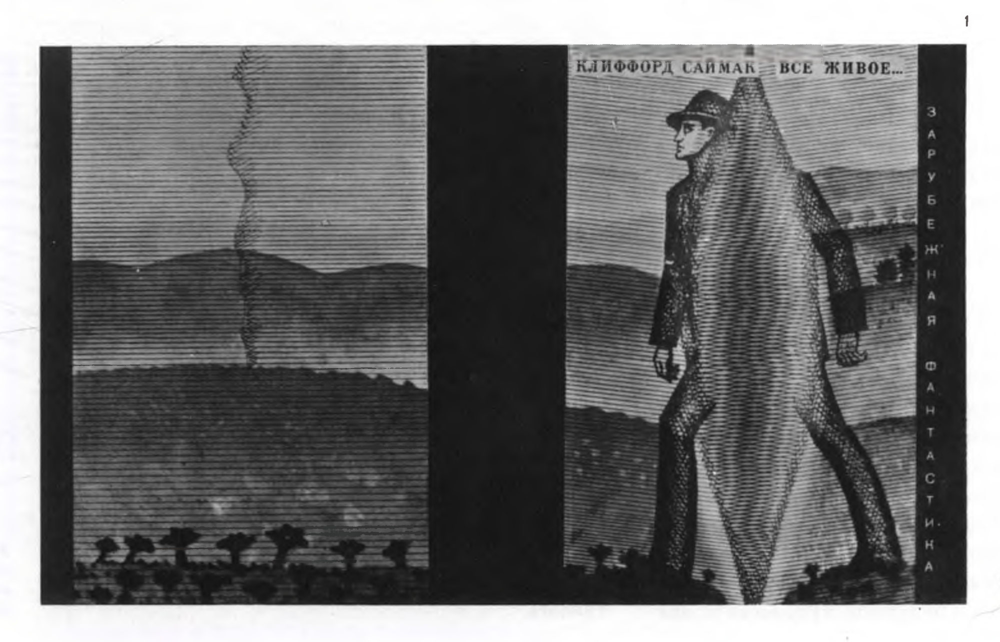


Ю. ГЕРЧУК

Юло Соостер — художник книги



Юло Соостер успел создать свой художественный мир — необычный, таинственный, нередко пугающий и все-таки неодолимо тянущий в себя



1
Супероблoжка. М., «Мир», 1967

Юло Соостер умер скоропостижно, у себя в мастерской, за работой. Он оставил своеобразную и сильную, пока, к сожалению, почти незнакомую зрителю живопись, десятки иллюстрированных книг, сотни, может быть — тысячи рисунков. Он дожил лишь до сорока шести лет, но успел создать свой художественный мир — необычный, таинственный, нередко пугающий и все-таки неодолимо тянущий в себя.

Широкий зритель знает Соостера больше всего как иллюстратора фантастики. Стотысячные тиражи Бредбери и Азимова, Саймака и Карпентера широко распространили эту странную графику. И хотя фантастика далеко не исчерпывает творчества художника, в знакомстве с ним с этой стороны есть свой смысл.

Его узнаешь с первого взгляда — по почерку, неторопливо обстоятельному, с жесткими параллельными штриховками, старательно оттушеванными объемами и неожиданными пространственными сдвигами, вводящими порой вполне реальные вещи в среду, подчиненную каким-то иным, чем привычные нам, законам. Но несмотря на эту, столь важную для фантаста, способность остранять, выводить за грани обыденного изображаемый им мир, работы Соостера в фантастике удивляли вначале своим видимым несоответствием привычным канонам жанра. Была молодежная, приключенческая, плакатно-героическая литература о будущем, были «космические Одиссеи», были гордые и сильные сверхчеловеки в скафандрах, нарисованные броско, угловато и лаконично, как на плакате.

После этих космических ковбоев неторопливо старомодные рисунки Соостера поражали прежде всего своим откровенным неприятием поверхностно-дизайнерского понимания будущего, стилизуемого в духе последней автомобильно-ракетной моды. Соостера явно не интересовало, какой формы кузова «будут носить» в двухтысячном — угловато-трапециевидные или скульптурно-пластические.

Искусство запечатлевает мир далеко не всегда таким, каким мы его видим. Оно может снять с жизни покровы видимости, обнажая хитрую механику внутренних связей, путаницу проводов и пружинок — психологических, социальных, природных. Но среди покровов, надетых на мир, есть такие, которые созданы самим искусством. Снять с будущего изящный пластмассовый колпак дизайна, обнажив сложную противоречивость разрастающейся технической среды, раскрыть ее отношение к человеку, прячущееся за эстетизированными внешними формами,— одна из задач, которые решает Соостер в фантастике. Отсюда — остраненные, неуклюжие формы техники в его рисунках, полные не внешней динамики, а сдержанного, но глубокого напряжения. Это формы эмоциональные, более активные по отношению к личности человека, чем к преодолеваемому ими пространству или обрабатываемому ими материалу. Образы будущего художник искал не на обложках дизайнерских журналов, шел не от модной линии, а от внутренней, психологической напряженности, от философских размышлений о Пространстве и Времени в их отношении к человеку.

Это значит, что Соостер прочел фантастику не как облегченную «юношескую» литературу, а как вполне серьезную, может быть, наиболее остро воплощающую тревожный дух нашей эпохи, как литературу, отстранившуюся от повседневности, или, скорее, остранившую повседневность, чтобы обнажить сущность трагически противоречивого мира.

Парадоксально, но для такого остранения пришлось прежде всего поглубже вглядеться в саму эту повседневность.

Фантаст Соостер ищет достоверности в манере рисунка. Он ровесник молодых иллюстраторов конца 50-х гг., пробивавшихся, разрушая натуралистические штампы, к живому, нервному, экспрессивному рисованию. Собственно, он даже на несколько лет старше их. Но его творчество — уже следующий этап развития нашей иллюстрации. На смену чуть легковесной виртуозности и кокетливому артистизму он снова вывел добротное тяжело нагруженное рисование. Он не щеголяет пером, отказывается от соблазнов беглого изящного штриха, рисует медленно, напряженно, сознательно некрасиво. Но сама эта некрасивость, неартистичность соостеровского рисования — лишь прием и прием полемический. Она связана с поисками иных ценностей и иных традиций. Неторопливые рисовальщики прошлого века, с их простодушным уважением к реальному бытию изображаемых предметов и событий, в чем-то ближе, нужнее ему, чем озабоченные больше всего самовыражением современники.

Старик Доре, любитель и знаток подробностей, был, может быть, интереснее для Соостера, чем Пикассо. Однако этот Доре в собственных рисунках Соостера если и отразился, то с каким-то смысловым сдвигом, осмыслился не натуралистически, а фантастически.

На достоверном, старомодно бытовом фоне острее, контрастнее воспринимается всякая необычность. Девятнадцатый век еще не сомневался в реальности очевидного. Именно поэтому он ближе фантасту, чем двадцатый,— чудеса яснее на фоне устойчиво реальном. Так, в сумеречном пейзаже с далекими горами, за заборчиком скучного двухэтажного коттеджа особенно фантастичен белый овал опустившегося на траву космического корабля — лишенный деталей, призрачный, сияющий в этом тщательно прорисованном и насквозь знакомом мире таинственной чистотой не тронутой пером бумаги (А. Азимов «Путь марсиан»). Но не только вторгающееся извне космическое диво освещает неожиданно фантастическим светом мирный пейзаж Соостера. В самой его неподвижности, сонной статике всегда скрыто ожидание этого чуда, внутреннее напряжение, тревога.

2
Фронтиспис. К. Саймак. Все живое. М., «Мир», 1967



SIMAK C. D. ALL FLESH IS GRASS New York, 1965

2

Это напряжение — не сюжетное, не поддержанное часто никакими зримыми деталями изображения. Его источник глубоко скрыт в самой структуре рисунка — в жесткости характерных параллельных штриховок, разреженных, так что линии в них не сливаются в ровное сероватое поле, а живут отдельно, туго натянутые, как телеграфные провода. Лишь на первый, не самый внимательный взгляд эти несколько назойливые штриховки могут показаться просто способом передачи «воздуха», «среды». Скорее — они зримый эквивалент невидимой структуры самого пространства, его силовых линий, его напряженных конструктивных связей. И неожиданно разрывая их, заставляя сдвоиться и пересечься, Соостер легко эффектов. Традиционное же изобразительное искусство большей частью высокомерно пренебрегает этим опытом. Соостер в своих рисунках решительно использует фотографическую, ракурсную перспективу, «меняет объективы», манипулируя с глубиной, с динамикой пространства, придавая пространству редкую пластичность и выразительность. Порой он выходит здесь и за рамки достижимого с помощью фотоаппарата, создавая пространства заведомо нереальные, но тем более выразительные, эмоциональные, заряженные космическим напряжением.

Художник-экспериментатор, Соостер экспериментирует с пространством и временем, превращая их в активные средства своего искусства,



3

делает зримой и наглядной неизобразимую, казалось бы, абстракцию — разрыв трехмерного пространства, переход в другое измерение, другой пространственный мир (К. Саймак. «Все живое»).

Пространство у Соостера всегда напряжено и активно, и потому зритель, входя в его иллюстрации, ощущает себя соотнесенным со сложной структурой мироздания, подчиненным законам, далеко еще ему не открытым. Художник хорошо знает, что правила перспективы не однозначны. Взгляд фотоаппарата, «объективное» видение механизма, разумеется, строго соответствующее законам оптики, может чрезвычайно отличаться от того, что привычно «несменной» оптике человеческого глаза. Кино и фотография давно уже пользуются широкоугольными и телескопическими объективами, своеобразными ракурсами, нерезкостью для достижения чисто художественных в тот как будто невидимый, но становящийся в его рисунках зримым, даже осязаемым, материал, из которого можно построить стиль грядущих столетий.

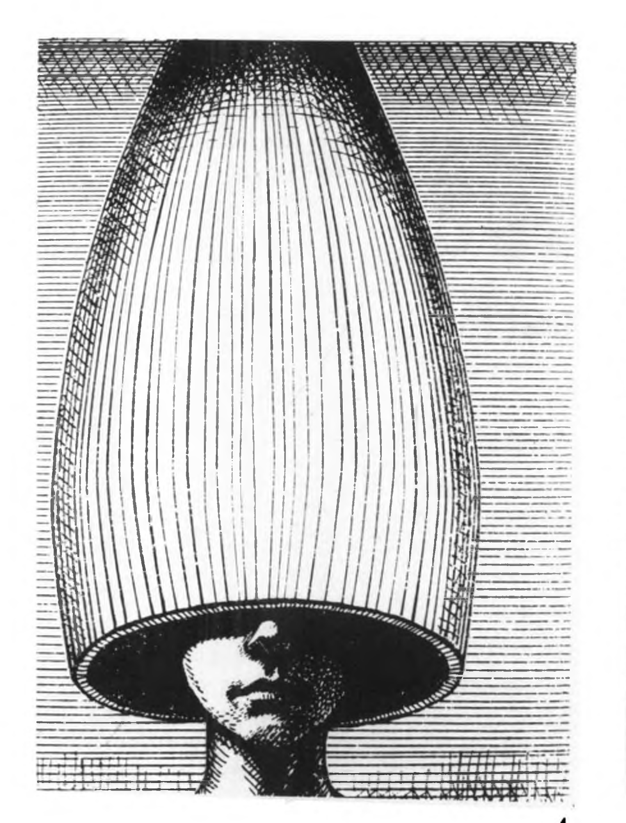
Впрочем, пафос этого миростроительства всегда уравновешен глубоко скрытой иронией. Художник хорошо знает непреодолимость заслона времени, не пытается уверить нас, что будущее и будет вот точно таким, как он его здесь запечатлел. В самой экспрессивно остраненной пластике изображаемых им предметов спрятано сомнение в возможности их существования. Странный мир Соостера — мир скорее метафорический, чем реальный (хотя бы и условно-реальный мир фантастики). Предметы и явления сочетаются здесь часто не по принципу рассказа, повествования, а так, что выявляются их скрытые связи и значения, их символический смысл в образной системе автора. Так, не только сюжетно

3
Заставка. Р. Бредбери. Фантастика. М., «Знание». 1936

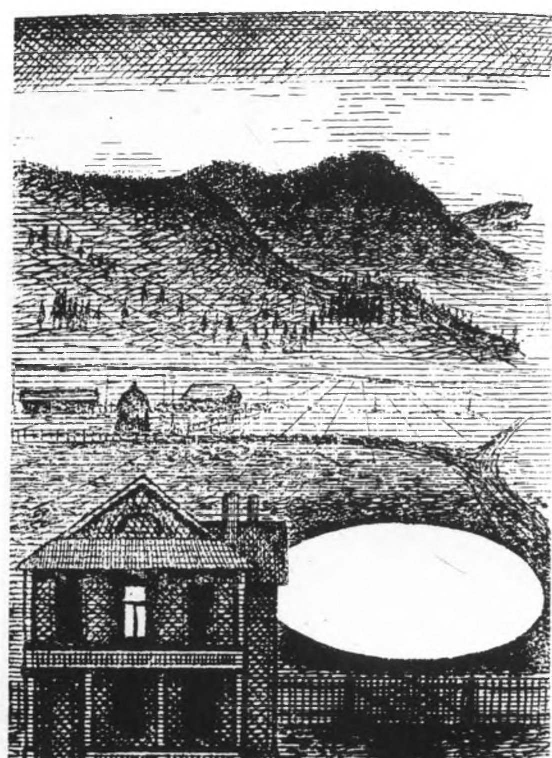
4
Иллюстрация. А. Азимов. Путь марсиан. М., «Мир» 1966

5
Фронтиспис. А. Азимов. Путь марсиан. М., «Мир». 1966

6—7
Иллюстрации. С. Гансовский. Шесть гениев. М., «Знание». 1965



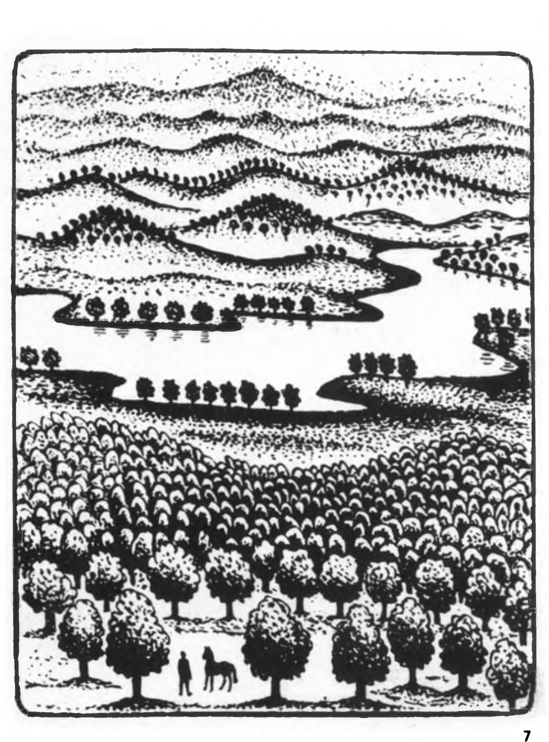
4



5



6



7

БУЛЬВАР ЦЕЛАКАНТУС

Библиотека советской фантастики

АРКАДИЙ ЛЬВОВ



8
Обложка. М., «Молодая гвардия», 1967

значительны для художника контрастные столкновения старомодной старины с таинственной техникой будущего, где столетия сжимаются в минуты, где исчезающий уют прошлого спорит с всемогуществом грядущего о человеческих ценностях и о праве владеть миром...

Можно было бы много говорить об истоках и традициях этой графики, о корнях Соостера в искусстве далекого и недавнего прошлого, о том, что взял художник у иллюстрируемых им авторов (в частности, таких, как Бредбери) и что он подарил им взамен. Но значительность художника как раз в том, что останется «за вычетом» разных влияний и традиций, что продиктовано талантом, своеобразием личности и творческой позиции художника. У Соостера — это образ противоречивого и тревожного мира с открытой и в то же время загадочной структурой, каждый шаг в котором — эксперимент, требующий воли, смелости и напряженной работы мысли. Читателям, тянущимся к фантастике ради острого сюжета, его мир открывает новые измерения этой литературы, ее духовное напряжение и глубину.

Говоря об иллюстрациях Соостера как об определенном явлении в развитии нашей графики 60-х гг., следует заметить, что он не был одиночкой. Своеобразная группа иллюстраторов, работавшая в сходном направлении и в близких приемах, была для него естественной средой. Среди этих художников есть и очень способные, но Соостер выделялся как явление самостоятельное и, пожалуй, несоизмеримое по значению со своим окружением. Кроме замечательной одаренности, этому есть и другая, более сложная причина. Эстонец Соостер поселился в Москве и вошел в русскую художественную культуру зрелым, сложившимся художником, органически выросшим в эстонской художественной традиции. Ее созерцательность, неторопливо-вдумчивое погружение в пластическую форму, ее глубокомысленная статика, своего рода «мистика неподвижности», оттеняющая внутреннюю напряженность образа, были для него родным художественным языком. В его работы влились и осязаемо-конкретные впечатления приморского детства (об этом очень хорошо написал соратник Соостера художник В. Пивоваров в миниатюрной, но на редкость содержательной заметке («Детская литература», 1968, № 2, с. 63).

Однако в Москве Соостер работал уже главным образом не на национальном материале. Экспрессивный, вырывающийся за пределы привычных представлений, остро эмоциональный мир фантастики ставил ему новые задачи. И художник разрешал эти задачи с эстонской основательной неторопливостью и аналитической глубиной. Это взаимодействие культур, острый стык разных художественных традиций и дало тот своеобразный и очень крепкий сплав, каким стало на протяжении 60-х гг. искусство Юло Соостера.

Ю. Герчук



МАСТЕРА КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

М. ХОЛОДОВСКАЯ

Петр Николаевич Староносов



Староносов был в полной мере человеком своей эпохи, он чувствовал ее пульс и отражал его биение в своем творчестве

1



1
Иллюстрация.
П. Керженцев. Жизнь Ленина. М., Партиздат, 1936



2

В августе 1932 г. в Гравюрный кабинет Музея изобразительных искусств [1] пришло письмо, на конверте которого указывался несколько необычный адрес корреспондента: «Памир. Староносов». Дело шло, сколько помню, о приобретении у Петра Николаевича гравюр, но случай этот запомнился как очень характерный для человека и художника, непрестанно с юных лет находившегося в пути.

Запомнился и другой случай: как-то в том же Гравюрном кабинете один из друзей художника, перелистывая альбом иллюстраций Доре, удивленно воскликнул: «Вот ведь, оказывается, куда Петр на этюды-то ходил!» и, подозвав меня, показал пейзаж, действительно очень близкий к «Северному пейзажу» Староносова. Было ли совпадение случайным, или же некогда виденное произведение искусства подсознательно участвовало в композиционном построении гравюры — сказать трудно. Несомненно только одно — друг ошибался: Староносов в своем творчестве всегда шел не от чужого искусства, а от своих, личных впечатлений и переживаний, в данном случае от хорошо изученной, любимой и много раз изображаемой природы севера.

Художник исходил бесчисленное множество таежных троп, пересекал пустыни, дышал влажным воздухом южного моря, взбирался на высокие горы, опускался в глубины шахт и соляных копий, был рабочим, солдатом, учителем, газетным репортером и уличным портретистом. Багаж жизненных впечатлений Староносова был неисчерпаем; в тех же случаях, когда задача выходила за рамки его жизненного опыта, художник при-

---

[1] Ныне Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

2
Иллюстрация.
П. Керженцев.
Жизнь Ленина.
М., Партиздат, 1936

3
Шмуцтитул.
П. Керженцев.
Жизнь Ленина.
М., Партиздат, 1936

МАСТЕРА КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

М. ХОЛОДОВСКАЯ

Петр Николаевич Староносов



3

нимался за работу, лишь настолько изучив материал, что мог почувствовать себя участником событий, ощутить их реальное содержание. Так было, например, в работе над иллюстрациями к книге Керженцева, которые как самостоятельная сюита «Жизнь Ленина» получили бытие независимо от книги.

Петр Николаевич Староносов родился в Москве 18 января 1893 г. Учился в Московском мещанском училище, в Москве начал выставлять свои работы и провел бо́льшую часть жизни, в Москве и умер 18 ноября 1942 г. Но Москва мало коснулась его творчества, и слово «москвич» ему как-то не подходит. Не подходит, потому что по своей натуре он был прежде всего прирожденным бродягой. Не путешественником, не странником и не туристом, а именно бродягой, каких в прошлом было много среди талантливых русских людей. А подлинно русским он был безусловно, и бросали его из края в край родной страны жадный интерес к окружающей действительности, жажда новых впечатлений и бурлящая сила жизни, подобная той, что была в Горьком, Шаляпине и других русских самородках.

Можно ли Староносова назвать самоучкой, как считается обычно? И да, и нет. У него не было строгого академического образования, настоящей художественной школы. То, что шестнадцатилетний мальчик, посещавший лишь воскресные классы рисунка, уже участвовал на выставках наравне со взрослыми (выставка «Независимых художников» в 1909 г. и другие), говорит о его природной одаренности. В семнадцать лет он уже начал сотрудничать в юмористических журналах. Здесь ему посчастливилось: его руководителем был Дмитрий Стахеевич Моор, что, по признанию самого художника, оставило значительный след в его творчестве, приучив строго относиться к

своим работам. Виртуозность своего граверного штриха Староносов ставил в связь с ежедневными уроками чистописания в училище, прививавшем учащимся каллиграфические навыки, что выработало твердость руки.

Но в основном художник шел своим путем и всего добивался сам. Поэтому трудно роднить его с какой-либо художественной группировкой, привязать к тому или иному авторитету, хотя некоторое влияние на него имели и работы А. И. Кравченко (П. Кропоткин. «Крепость и побег». Ксилогравюры. 1930; О. Гурьян. «Сталь». Ксилогравюры. 1931), и, отчасти, В. А. Фаворского («Жатва». Линогравюра. 1928 и некоторые другие).

Выпущенная в 1937 г. издательством «Искусство» автобиография Староносова дает достаточно полную и интересную картину его жизни и творческого пути [2]. Дополнением к этой книге служит вышедшая год спустя обстоятельная монография М. П. Сокольникова [3].

В раннем периоде творчества Староносов увлекался живописью маслом и акварелью. Тогда же, как уже говорилось, он начал работать как график-карикатурист в журналах «Оса», «Будильник», «Момус», «Красный смех» (1910—1914). В 1909—1910 гг. участвовал в выставках «Независимых», в 1914 — в выставке «Свободное творчество», в 1914—1915 гг. выставлял работы с Товариществом передвижников.

---

[2] Петр Николаевич Староносов. Моя жизнь. М.— Л., «Искусство», 1937. Вступит. статья С. В. Разумовской

[3] Сокольников М. П. П. И. Староносов. Огиз-Изогиз, 1938



4

4
Иллюстрация. П. Кропоткин. Крепость и побег. М.—Л., ГИЗ, 1930

5
Иллюстрация. Сказки и предания Северного края. М.—Л., «Academia», 1934

М. ХОЛОДОВСКАЯ

Петр Николаевич Староносов

В конце 1915 г. П. Н. Староносов был мобилизован и попал на австрийский фронт, получил тяжелое ранение и в феврале 1917 г. вернулся в Москву, где вновь занялся живописью и работой в журналах.

Однако, по словам художника, после пережитого на войне он «понял, что нельзя изображать жизнь, которую не видел, людей, которых не знаешь»[4]. Приемы чужого искусства, воспринятые в музеях, уже не удовлетворяли. Решил «учиться у жизни и природы», но, «чтобы учиться у природы, надо глубоко зарыться в нее, столкнуться со всеми ее законами, узнать жизнь и людей со всеми их невзгодами и радостью», быть «не гостем у природы, не зрителем со стороны, а целиком связать себя с ней».

Придя к такому выводу, Староносов уезжает на Урал, в деревню под Златоустом, откуда с ящиком красок и котелком в вещевом солдатском мешке часто надолго уходит в горы, в тайгу. «В горах природа расставляет все в самых неожиданных композициях и ракурсах: предметы лепятся над тобой поверху и понизу. Решать такие сложные композиционные задачи было моим любимым делом»,— вспоминает художник. Попадает он и в башкирские степи. Работает ремонтным рабочим на железной дороге, преподает рисование в железнодорожном училище в Златоусте. В Златоусте же Петр Староносов встречается с Д. Бурлюком и, несмотря на различие взглядов, устраивает с ним совместные выставки «Реализм и футу-

[4] Все приводимые в статье цитаты взяты из указанной автобиографии художника



5

ризм в живописи», представляя реалистическое крыло.

Из Златоуста продвигается дальше в глубь страны, в Сибирь. На какое-то время задерживается в Красноярске, переменив и там ряд профессий — работа в мастерской кистей и щеток, театральный декоратор, преподаватель рисования, плакатист. Но тайга привлекает его, как и прежде, и он бродяжничает, когда только может.

Случайный пожар уничтожил все работы художника, что было для него большим горем. Какое-то время не мог работать: опустились руки. Но, чтобы существовать, нужно было найти быстрый заработок, и Петр Николаевич обратился к работе уличного портретиста. Он стал рисовать повсюду: на улицах, базарах, в магазинах, казармах. «Ежедневная практика и систематическая работа над построением головы привели к тому, что в горячие дни я делал карандашный, совершенно законченный портрет в 10 минут», иногда делал сразу по 15—20 портретов. «Я полюбил толпу, полюбил человека»,— пишет художник. Его привлекает выразительный типаж, хочется видеть человека в домашнем быту и на производстве, заинтересовывает само производство. От безлюдья тайги он уходит в самую гущу жизни, к людям, к их переживаниям и деятельности.

В 1922 г. редакция газеты «Красноярский рабочий» предложила Староносову сделать ряд карикатур на тему о продналоге. Цинкографии в городе не было, и для воспроизведения рисунков художник решил испробовать линогравюру. Некоторые основы граверной техники он воспринял от венгерского художника из военнопленных, который гравировал этикетки для мыла и папирос. Линолеум для первых гравюр Староносов добыл с пола из-под редакторского стула. Резал он их грубо, перочинным ножом.

Между тем «охота к перемене мест» не оставляла Петра Николаевича, и в 1923 г. он переехал на Кавказ, в Батуми, где был приглашен в газету художником-гравером на линолеуме. Примитивная техника, которой Староносов пользовался в Сибири, его уже не удовлетворяла. Он начал серьезно работать над материалом, «стремясь достичь большей тонкости, выразительности и быстроты». «Линолеум как полиграфический материал меня слушался, и я его полюбил»,— вспоминает художник. Он резал в редакции или типографии ежедневно от двух до десяти клише, обслуживая всю местную прессу. Художник «сжился с полиграфией и все свободное время дня проводил в типографии среди печатных машин и наборных касс». Резал и дома. Задумал и начал серию гравюр «Аджаристан».

В 1926 г. П. Н. Староносов вернулся в Москву, обогащенный как жизненными впечатлениями, так и профессиональными навыками. Он настолько пристрастился к линогравюре, что первое время пользовался ею даже тогда, когда оттиски шли на цинк,— «резец слушался лучше, чем перо или кисть».

К этому времени относится начало работы Староносова в станковой гравюре, а также в книге, чему значительно помогло близкое знакомство с полиграфическим производством. Оставаясь горячим пропагандистом линогравюры, Староносов настаивал на том, что линолеум как материал прекрасно поддается тончайшей обработке, позволяет художнику полностью высказаться и тираж его может быть значительно большим, чем пальмового клише.

В творчестве Староносова можно различить несколько течений, взаимно связанных и взаимодействующих.

Непосредственным результатом его постоянных путешествий, со временем приобретавших новый характер, были акварели и рисунки черным и цветными карандашами. Не утратив своей любви и интереса к природе, художник, подойдя вплотную к изображению людей, в ряде случаев стал воспринимать природу уже как фон для деятельности человека, отразить которую он ставил своей задачей. Художник побывал на лесозаготовках в Карелии, был в Мурманском порту, в Донбассе и Средней Азии. В 1932 г. принял участие в Памирской экспедиции Академии наук, проведя полгода в седле или в пеших переходах [5], В 1936 г. по заданию Главзолота ездил на Урал и т. д. Свои работы с натуры художник обычно заканчивал на месте и редко доделывал их в мастерской. Но при изображении людей сказалась оборотная сторона деятельности уличного портретиста: привычка быстро, на ходу схватывать внешнее сходство сделала многие из его портретов поверхностными, лишенными внутренней характеристики.

В станковых гравюрах Староносова значительно заметнее, чем в его зарисовках, присутствует композиционное начало. Задачу цвета он обычно решал в двух-трех красках, что обязывало к известной обобщенности, сильно облегчало печать и обеспечивало большие тиражи. Художник уделял много внимания такому дешевому, доступному широким массам виду изобразительного искусства, как эстамп. Так, его гравюра «Северный пейзаж» (1937) была выпущена необычным для тех лет тиражом в пять тысяч экземпляров.

Интересны и одноцветные гравюры Староносова, в которых он всегда умел найти своеобразное колористическое и композиционное решение, часто в романтически приподнятом ключе. Смелость контрастов черного и белого, стремительность, а порой и тревожность штриха усиливают общую взволнованность композиций, в большинстве динамичных («Постройка корабля», 1929, «Лесозаготовки», 1931 и другие).

---

[5] 15 августа 1932 г. Староносов пишет: «Шлю привет с высоты „Крыши мира". В настоящий момент еду вдоль индийской границы, миновав китайскую, а впереди ждет афганская. Красота изумительная. Работаю много. По Москве не скучаю»

Иллюстрация.
О. Гурьян. Золотой хвост.
М.—Л., «Молодая гвардия». 1931

М. ХОЛОДОВСКАЯ

Петр Николаевич Староносов



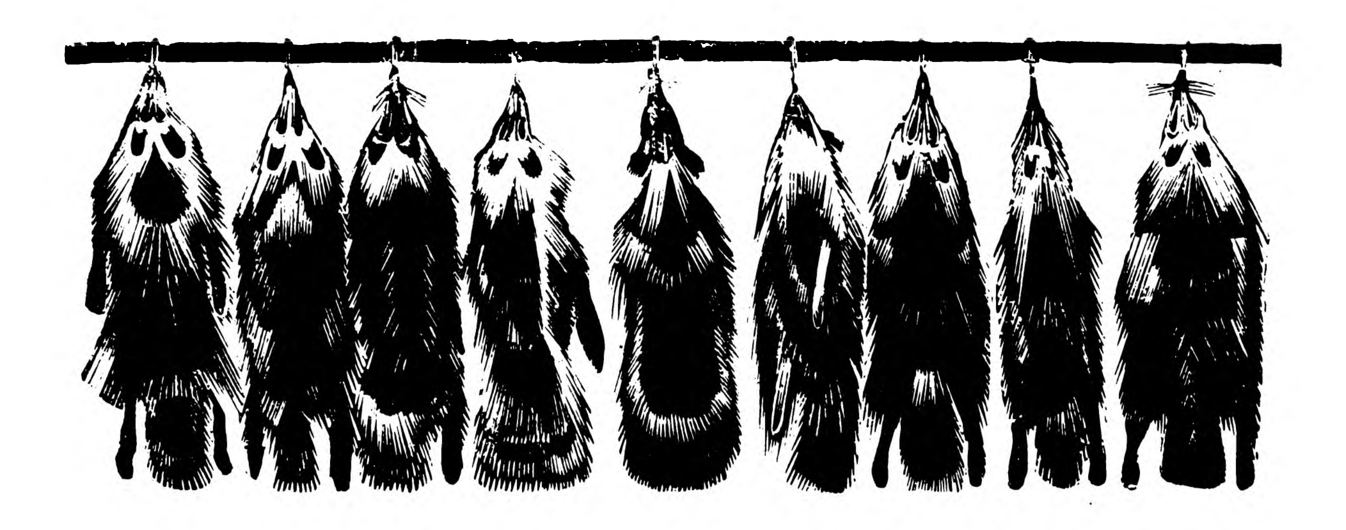
6

Староносов писал: «Гравюра требовала особого рисунка. В работе над ним большую пользу принесло мне участие во многих журналах, которые я иллюстрировал» (журналы «Смена», «Пионер», «Красная Нива», «Всемирный следопыт», «Вокруг света» и др.)... Журнал я считал для себя лабораторией, в которой происходила необходимая экспериментальная работа по исканию новых композиционных построений, разрешению цвета, сочетанию рисунка с набором».

Не оставлял художник и гравюру газетную, он широко пропагандировал ее среди работников районной и фабрично-заводской печати, подготавливал для них специальную литературу, организовывал выставки и консультации. Журнальный и газетный рисунок, в свою очередь, тесно переплетается у художника с работой в книге.

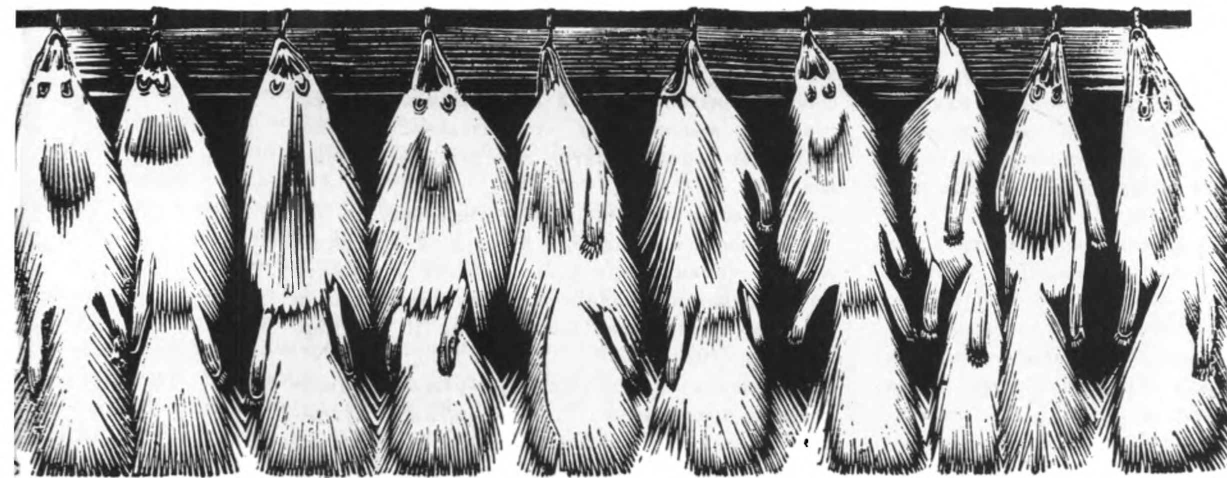
Богатство жизненных наблюдений, свободное владение граверной техникой, хорошее знание особенностей полиграфического производства, полнокровная образность и своеобразие индивидуальной манеры быстро сделали Староносова одним из популярнейших иллюстраторов конца двадцатых — тридцатых годов со своим, лишь ему присущим лицом. Большая часть его книжных иллюстраций резана на линолеуме (а иллюстрировано Староносовым около 50 книг). Он не стремился в своих работах подчеркнуть особенности именно этой техники и, добившись виртуозной легкости в овладении материалом, резал линолеум так же, как и деревянные доски, к которым иногда обращался. Отличить по манере его иллюстрации, вырезанные на линолеуме, от его ксилографий очень трудно.

Человек живой и остроумный, Староносов не ограничивал себя раз найденными штампами ни в трактовке образного содержания иллюстрации, ни в размещении различных элементов книжного





7
*Гравюры на развороте.
О. Гурьян. Золотой хвост.
М.—Л., «Молодая гвардия»,
1931*



МАСТЕРА КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

М. ХОЛОДОВСКАЯ

Петр Николаевич Староносов

7

оформления. Иногда он очень точно определял характер изображаемого персонажа, иногда намечал его двумя-тремя штрихами, предпочитая выразительность движения, детали обстановки. Прорисовывал фигуры до мельчайших подробностей или давал лишь обобщенный силуэт, тщательно размещал фигуры дальнего плана или же, охарактеризовав основных героев, остальное намечал лишь условно. Легко и свободно находил он новые интересные решения страничных разворотов и книжных обложек.

В ранние годы Петр Николаевич иллюстрировал в основном детские и юношеские книги, выбирая преимущественно те, которые по содержанию были связаны с близким и хорошо знакомым ему материалом. С особым увлечением работал он над книгами о природе и народах Севера. Среди них: «Турмалин-камень» (1926) и «Человек-песня» (1928) А. Кожевникова, «Таежными тропами» В. Тамбеллини (1929—1930), «Хуши» Я. Кольницкого (1928), а также лучшая из книг Староносова — «Золотой хвост» О. Гурьян (1930), в которой он показал себя вполне зрелым мастером. Отпечатанная на хорошей бумаге с большими полями, книга эта строго продумана художником, начиная с обложки, решенной в две краски — черной и серой, причем второй цвет входит скупо и точно, с максимальным использованием белого цвета бумаги.

Гравюры разнообразны, но разнообразие это подчинено единству общего решения; они красивы и по цвету и по штриху, четкому и выразительному (гравюры резаны на дереве). Композиции очень ритмичны, в них много движения, интересно решено пространство. Великолепны гравюра о храбром тунгусе, построившем чум на облаках, страничный разворот с человеком в роговых очках и мальчиком, слушающим радио, где по верхнему краю страницы красиво перекликаются темные и светлые звериные шкурки. Здесь, как и в ряде других случаев, образная выразительность иллюстраций Староносова значительно выше, чем текст рассказа.

Использовал художник в своих иллюстрациях и наблюдения над работой шахтеров (А. Данилыч-Кочин «Заруба» и «Динамит», 1932), а воспоминания о жизни дореволюционной провинции придают особую достоверность иллюстрациям, связанным с этой темой.

Работа над русскими сказками («Барин и мужик», 1932, «Сказки и преданья северного края», 1934) показала нам Староносова-сатирика и затейливого фантаста. Остро и зло, с задором, переходящим иногда в гротеск, осмеивает он барство, глупость, трусость, жадность и другие пороки, стремясь приблизиться к грубоватому колоритному народному юмору, сохраняющему в ряде иллюстрируемых сказок особенности местного говора. Следуя сложной нагроможденности фабулы некоторых сказок, художник старается вместить в одну иллюстрацию все перипетии, зачастую при этом вплетая в рисунок и элементы народного орнамента. Иногда это получалось великолепно, иногда же приводило к перегруженности и стилизации. Не всегда соблюдены общий ритм и единство в построении книги. Но иллюстрации Староносова всегда интересно разглядывать, в них много любопытных подробностей, а фабула показана часто в неожиданном ракурсе, горячо и взволнованно, что увлекает читателя, обогащает его восприятие литературного произведения.

Была в творчестве Староносова необычная для тех лет смелость в обращении к большим и ответственным темам. Первой его работой в области иллюстрирования политической литературы были гравюры к «Памятке большевика» П. М. Керженцева (1929—1930).

Обратившись к теме историко-революционной, когда по предложению П. М. Керженцева художник взялся за иллюстрирование его книги «Жизнь Ленина», Староносов подошел к работе со всей серьезностью и пониманием ответственности этой задачи: «каждый момент должен был быть изученным до последней возможности и дан настолько близко к правде, чтобы рисунок мог подойти вплотную к документу. В то же время стремление к документальности ни в коем случае не должно было идти в ущерб живой и интересной композиции». Упорно и внимательно, на протяжении двух лет он изучал материалы в музеях и библиотеках, встречался с современниками и свидетелями событий, посещал места, в которых они происходили. Так, работая над гравюрой «Ленин на паровозе», он ездил ночью на паровозе от Москвы до Ростова-Ярославского. Для гравюры «Ленин в рабочем кружке 1895 г.» художник посетил Шелгунова, участника событий тех лет. Ослепший 30 лет назад, тот рассказывал «о девяностых годах, как о вчерашних днях», так как образ Ленина прошлых лет и вся эта эпоха навсегда крепко и ясно зафиксировалась в его зрительной памяти. Обращаясь за помощью к целому ряду лиц, художник считал, что «правдивое указание не губит композиции, а наоборот, наталкивает художника на новые композиционные формы, и книга от этого становится более живой и правдивой».

Эта огромная работа оставила глубокий след на всем мировоззрении художника: «приходилось, работая, учиться и рисовать, и политически мыслить». Но даже при таком глубоком и добросовестном изучении материала наиболее удачно и легко Староносов сделал те композиции, в которых мог опереться на лично виденное и пережитое («Баррикады в Москве», «Окопная правда», «Отступление белогвардейцев в Сибири», «Ленин среди солдат» и другие).

Стремясь к исторической документальности, художник никогда не забывал и об эмоциональном факторе, используя для этого различные средства. Так, атмосферу гравюры «Ленин на прогулке в тюрьме в 1896 г.» он создает, заполнив верхнюю половину листа (вплотную, без неба) уныло одно-

образной тюремной стеной с маленькими зарешеченными окошками, причем унылым и однообразным становится и штрих гравюры, обычно живой и стремительный, и ее тускло-серый цвет. И наоборот, в ряде других листов драматизм ситуации передан в бурном взрыве штрихов, в динамичном построении композиции, в контрастах и столкновениях черных и белых пятен.

Староносов любил изображать борьбу, будь то неистовство стихий или бой на баррикадах, стычка сибирских партизан с белогвардейцами или встреча двух идейных противников («Выступление В. И. Ленина против народника»). Он умел красноречиво использовать ту или иную мелкую деталь, остро падающий луч света, мрачно разросшуюся тень. Значение и смысл каждого выступления Владимира Ильича раскрыто в том, как реагируют на него окружающие, и не кажется странной, а лишь усиливает воздействие непомерно разросшаяся рука Ленина на броневике, в широком жесте как бы ведущим за собой Россию.

Всего для книги было выполнено около 30 страничных гравюр и 34 тематических заставки, несомненно, неравного качества.

Романтик по натуре, Староносов с романтических позиций подходил и к искусству, и к окружающей действительности. Его искренне и горячо волновали новизна и значительность происходящего, всем своим существом он ощущал высокий пафос борьбы за счастливую жизнь народа. Часто переходя от темы к теме, он порой излишне торопился, что в некоторых случаях приводило к срывам, к журнальности и репортажу там, где хотелось бы более глубокой продуманности (например, в книгах о шахтерах). Но эти незначительные погрешности заслоняет высокая романтическая взволнованность, которая заражает и покоряет зрителя.

Петр Николаевич Староносов был в полной мере человеком своей эпохи, он чувствовал ее пульс и отражал его биение в своем творчестве — вот те качества, которыми для нас особенно ценно его искусство и которые обещают этому искусству долгую жизнь.

М. Холодовская


In prin
cipio
crea
uit de
us ce
lum et
terra
Terra
autē
erat
ina
nis

Ц. НЕССЕЛЬШТРАУС

Альбрехт Дюрер как иллюстратор книги



Дюрер освободил иллюстрацию от чисто утилитарного служения тексту, сделал ее способной к выражению сложнейшего содержания



1
Гравюра. Св. Иероним. Письма. Базель Н. Кесслер, 1492

Der Ritter vom Turn
von den Exempeln der
gotsforcht vñ erberkeit



2

В истории европейской графики имя Альбрехта Дюрера занимает одно из первых мест. Его гравюры на дереве и металле, пользовавшиеся широчайшей известностью еще при жизни художника, неизменно привлекали внимание коллекционеров и историков искусства. Лишь одна область графического наследия Дюрера долго оставалась в тени. Речь идет о книжной иллюстрации.

Между тем Дюрер иллюстрировал много книг. С книжной гравюрой были связаны первые успехи молодого художника в годы ученичества и путешествия в качестве подмастерья. Выход в свет «Апокалипсиса» принес Дюреру европейскую славу. Позднее он не раз издавал подобные тетради гравюр в сопровождении текста, делал рисунки для титульных листов и иллюстраций. Собственноручно украсил миниатюрами и заставками многие книги из библиотеки своего ученого друга В. Пиркгеймера, сделал рисунки пером на полях молитвенника императора Максимилиана. В последние годы жизни Дюрер оформил для издания собственные трактаты — о геометрии, фортификации и пропорциях человеческого тела. Нельзя сказать, что эти работы мало известны. О некоторых из них существует обширная литература. Однако их рассматривают обычно лишь в общем русле развития графики мастера, упуская из вида специфику книги — ее декоративное единство, смысловое и графическое взаимоотношение иллюстраций и текста.

Длительная и разнообразная деятельность Дюрера в области книжной графики не может быть полно освещена в рамках небольшой статьи. Речь пойдет лишь о созданных им основных типах иллюстрированной книги и об их отношении к традиции XV в.

В годы, когда Дюрер впервые пробовал силы в книжном деле, иллюстрирование печатной книги было еще совсем молодым искусством. Его раннее распространение [1] объясняется в значи-

---

[1] Первые иллюстрированные книги были напечатаны в Бамберге А. Пфистером еще в начале 60-х гг. XV в., т. е. вскоре после изобретенья книгопечатания, однако их более широкое распространение начинается в 70-х гг.

2
Титульный лист.
Жеффруа де ла Тур-Ландри.
Примеры богобоязненности и добропорядочности.
Базель. М. Фуртер, 1493

тельной мере заботами первых издателей о расширении рынка сбыта для стремительно увеличивавшейся книжной продукции. Поскольку в изображениях видели прежде всего возможность сделать книгу доступной для нового, мало искушенного в грамоте читателя, иллюстрировали почти исключительно издания на народных языках, предназначенные для «неученых мирян» [2]. Так появились в книгах простенькие, маленькие гравюрки [3], помещенные рядом с соответствующим текстом и целиком подчиненные повествованию.

Попытки создания иллюстрированных печатных книг для широкого круга читателей предпринимались еще до изобретения книгопечатания. Вероятно, во второй трети XV в. появились так называемые блокбухи. Каждая их страница была оттиском с деревянной доски, на которой вырезались и изображения и текст. Текста в блокбухах было обычно мало, чаще всего они представляли собою книжки в картинках, где иллюстрации разворачивали перед читателем всю последовательность рассказа, надписи же служили лишь комментарием. С появлением иллюстрированной печатной книги блокбух постепенно уступал ей место.

Об иной декорировке книги мечтал, по-видимому, изобретатель книгопечатания. Результаты новейших исследований позволяют предположить, что Иоганн Гутенберг стремился найти способ воспроизводить с помощью типографского станка все великолепие роскошной средневековой рукописи с ее богатейшей полихромной орнаментикой [4].

Этот замысел не был осуществлен. Нам известны лишь немногие опыты цветной типографской печати в XV в.— инициалы майнцской «Псалтыри» Фуста и Шеффера 1457 г. и отдельные фигуры и инициалы в венецианских и аугсбургских изданиях Эрхарда Ратдольта.

Дюрер приобщился к украшению книги еще во второй половине восьмидесятых годов. Будучи учеником нюрнбергского живописца Михаеля Вольгемута, он мог детально познакомиться с приемами исполнения рисунков для иллюстративных гравюр.

В те годы мастерская Вольгемута работала над огромными заказами типографа Антона Коберге-ра, готовившего к изданию две изобильно иллюстрированные книги — «Сокровищницу истинных богатств» Стефана Фридолина (1491) и «Всемирную хронику» Гартмана Шеделя (1493). Возможно, что юный Дюрер принимал участие в работе, однако попытки приписать ему иллюстрации в этих и ряде других нюрнбергских изданий конца 80-х — начала 90-х гг. не дали пока бесспорных результатов [5].

Более достоверно участие молодого художника в иллюстрировании нескольких базельских изданий во время посещения им города в качестве подмастерья в 1492—1493 гг.[6]. В 90-х гг. XIX в. была найдена доска с собственноручной подписью Дюрера, служившая клише для титульного листа издания «Писем» святого Иеронима, напечатанных в Базеле в 1492 г. Николаусом Кесслером.

По типу эта гравюра примыкает к условным «портретам авторов», которыми открываются многие издания конца XV в. преимущественно на латинском языке [7]. От таких «портретов» гравюра Дюрера отличается обилием наблюденных деталей, а также пластичностью формы и пространственным построением композиции, ослабленными, правда, местным резчиком, привыкшим к традиционному плоскостному рисунку [8]. Несмотря на это, гравюра имела большой успех, вызвав ряд повторений и подражаний в изданиях конца XV — начала XVI в.

Кроме изображения Иеронима, Дюреру приписывают теперь иллюстрации еще нескольких базельских книг, в первую очередь «Примеров богобоязненности и добропорядочности» Жеффруа де ла Тур-Ландри (Михаель Фуртер, 1493), а также «Корабля дураков» Себастиана Бранта (Бергманн фон Ольпе, 1494) [9].

Обе книги принадлежат к излюбленному жанру литературы позднего Средневековья. Это сборники назидательных притч. Однако они весьма различны по характеру. Первая книга, написан-

---

[2] Типографы XV в. сами объясняли подобным образом назначение иллюстраций. Так, например, базельский печатник Б. Рихель писал в колофоне выпущенного им в 1476 г. «Зерцала человеческого спасения»: «Ученые могут извлечь знания из текста, неученые же должны обучаться по книгам для мирян, т. е. по картинкам» (Цит. по кн.: J. Beer, Die Illustration des Lebens Jesu in der deutschen Frühdrucken, Göttingen, 1929, S. 8)

[3] Иллюстрации первопечатных книг почти всегда выполнялись в технике ксилографии, что позволяло одновременно печатать текст и гравюры на типографском прессе

[4] Hellmut Lehmann-Haupt, Gutenberg and the Master of the Playing Gards, New Haven, 1966

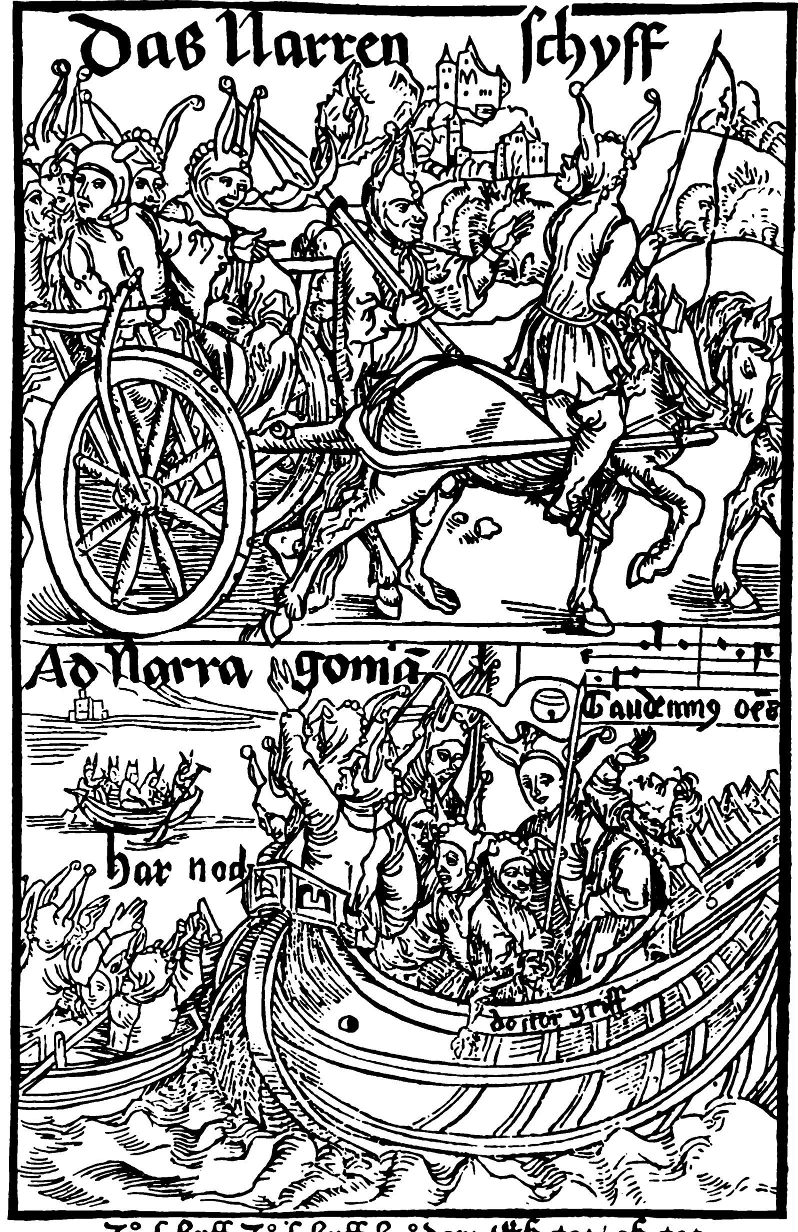
[5] Перечень приписываемых Дюреру иллюстраций в нюрнбергских изданиях конца 80-х — начала 90-х гг. см. в кн.: F. W. Hollstein, German Engravings, Etchings and Woodcuts, Amsterdam, 1954, vol. 7

[6] Итоги длившейся свыше 50 лет полемики об авторе базельских иллюстраций подведены в книге F. Winkler, Dürer und die Illustrationen zum Narrenschiff, Berlin, 1951

[7] Существовало несколько типов таких титульных гравюр с изображением учителя и ученика, повторявшихся во многих изданиях латинских учебников и трактатов конца XVв. О портретности в них не может быть и речи. В некоторых случаях делались специально изображения авторов (Марко Поло, Мандевилль, Боккаччо), однако они тоже не были портретны

[8] См. E. Hölzinger, Von Körper und Raum bei Dürer und Grünewald, De artibus opuscula XL, Essays in Honour of Erwin Panofsky, New York, 1961

[9] Перечень приписываемых Дюреру базельских и страссбургских изданий первой половины 1490-х гг. см. F. W. Hollstein, op. cit., vol. 7



3

ная в XIV в., целиком отвечает духу средневековой морали [10]. Отделенное от нее промежутком более чем в столетие, произведение знаменитого немецкого гуманиста представляет собою памфлет, обличающий невежество, суеверия и пороки современного общества как противоречащие законам человеческого разума. Неудивительно, что и судьба этих книг была различна. Первая переиздавалась лишь несколько раз и вскоре была забыта, вторая же стала популярнейшей книгой своего времени, выдержав еще в 90-х гг. XV в. рекордное число переизданий [11].

Общепризнано, что обе книги принадлежат к числу красивейших произведений полиграфического искусства XV в. Характерное для первопечатных изданий декоративное единство текста

[10] Книга Жеффруа де ла Тур-Ландри представляет собой сборник рассказов о добродетелях и пороках женщин, почерпнутых из библии и морализирующей литературы Средневековья и предназначенных для воспитания девиц. Написанная в 1371—1372 гг., книга была переведена на немецкий между 1487—1490 гг. Название ее иногда не совсем точно переводится как «Турнский рыцарь»

[11] Согласно «Всеобщему каталогу инкунабулов» число изданий «Корабля дураков» на разных языках с 1494 по 1500 г. достигает 26 (Gesamtkatalog der Wiegendrucke, 5041—5066). Все эти издания украшены копиями базельских гравюр, несомненно, немало способствовавшими успеху книги

3
Титульный лист. С. Брант. Корабль дураков. Базель, Бергман фон Ольпе, 1494

4
Гравюра. С. Брант. Корабль дураков. Базель, Бергман фон Ольпе, 1494

Ц. НЕССЕЛЬШТРАУС

Альбрехт Дюрер как иллюстратор книги



4

и гравюр достигнуто здесь на более высоком уровне, чем в большинстве современных книг. Значительную роль в создании этого единства играют широко применяемые бордюры, обрамляющие либо гравюры, либо каждую страницу книги («Корабль дураков»). Рисунок бордюров удивительно гармонирует с прекрасным шрифтом, что обеспечивает декоративную целостность страницы. Особое внимание обращено на титульные листы. В обоих случаях они украшены гравюрами, знакомящими читателя с содержанием книг. Такие иллюстративные гравюры на титуле были в то время новшеством.

Иллюстрации рассматриваемых изданий принадлежат к обычному для XV в. типу. Они дают наглядную параллель тексту. Именно так определил их назначение Брант в стихотворном предисловии к «Кораблю дураков», выразив надежду, что не обученные чтению глупцы сумеют найти свой портрет по картинкам [12]. Однако художник не следует за всеми перипетиями повествования. В большинстве случаев он ограничивается одной гравюрой для каждого рассказа, причем не соединяет по нескольку эпизодов в иллюстрации, как часто делали в XV и даже в XVI вв., но выбирает узловой момент сюжета,

[12] В не совсем точном переводе русского издания (Себастиан Брант. «Корабль дураков». М., 1965) этот смысл ускользает



5

позволяющий угадать направление развития действия. Дюрер отказывается также от ставшего нормой беспорядочного размещения гравюр, вызванного стремлением приблизить их к иллюстрируемой части текста. Располагая иллюстрации перед началом глав, он достигает большей стройности в декоративной организации книги, вместе с тем помогая читателю ориентироваться в ней.

Особенно глубоко продумана система размещения гравюр в «Корабле дураков», над которым художник, вероятно, работал в тесном контакте с автором, жившим в то время в Базеле. Каждая глава книги начинается с новой страницы, так что иллюстрация помещена всегда в верхней части листа. Над гравюрой находится специально написанное к ней автором краткое резюме в три стихотворные строчки, под нею — выделенный крупным шрифтом заголовок. Такое оформление книги делает чрезвычайно наглядным и легко обозримым ее содержание, позволяя составить о нем представление еще до чтения основного текста.

Относительная самостоятельность гравюр по отношению к тексту обусловлена не только их положением в книге, но и тем, что Дюрер нередко дополняет авторский рассказ, обогащая его красочными деталями или собственным истолкованием. Чаще подобные дополнения встречаются в «Корабле дураков», видимо, дававшем больше пищи воображению художника. Так, например, глава о пагубных последствиях разгульной жизни послужила поводом, чтобы продемонстрировать пестрое разнообразие темпераментов, возрастов и характеров пирующих гуляк. В другом случае, изобразив вступающего в брак с богатой старухой юношу не только как аморального человека, но и как представителя разоряющегося рыцарского сословия, Дюрер усилил социальное звучание рассказа. Так из придатка к тексту гравюры превращаются в равноценную ему параллель.

Далеко отошел художник и от стиля печатной книжной графики двух первых десятилетий ее существования. Ранняя книжная гравюра выполнялась контурным рисунком и предназначалась для раскраски. Ее художественные достоинства нередко были невысоки. Дюрер не мог удовлетвориться этим. Одно из писем Пиркгеймера сохранило рассказ о том, как высмеивал впоследствии художник «лубочные картинки» страсбургского типографа Грюнингера за то, что в них «нет ни одного хорошего штриха» [13]. Уже в базельских иллюстрациях Дюрер поднял книжную графику на уровень высших достижений современного немецкого искусства. Отказавшись от раскраски, с помощью одних лишь графических средств он сумел передать и объемность форм, и глубину интерьера и дали пейзажа. Гибкий контур и ложащаяся по форме штриховка позволили ему придать естественное движение фигурам и живую мимику лицам. О свободе, с какою художник строит пространство, размещает фигуры, передает остроту ситуации, можно судить по изображению прихора-

[13] K. Schottenloher. Das alte Buch. Berlin, 1921. S. 75.

5
Неизвестный мастер. Гравюра. Апокалипсис. Библия. Кельн, Генрих Квентелл (?) Около 1487 г.

шивающейся перед зеркалом тщеславной красавицы, испуганной внезапным появлением черта. Если в базельских изданиях Дюрер был лишь исполнителем заказа, то по возвращении в Нюрнберг он выступил также в роли издателя. Первой выпущенной им книгой был «Апокалипсис» (1498), содержавший 15 ксилографий в сопровождении полного текста [14]. Не вдаваясь в анализ содержания, художественных средств и техники этого замечательного и, вместе с тем, сложнейшего произведения, мы коснемся лишь одной проблемы — соотношения текста и иллюстраций. Структура книги необычна для XV в. Лицевую сторону каждого листа занимает гравюра, на обороте располагается текст. При такой композиции в книге возникают два параллельных ряда. Согласовывая иллюстрации не только с соответствующим эпизодом повествования, но и друг с другом, художник развивает в них обособленный от текста вариант изложения темы. Роль гравюр в книге так велика, что текст оказывается оттесненным на второй план. «Апокалипсис» Дюрера может существовать и без него.

Таким образом, художник создает как бы новый блокбух, книжку в картинках, содержание которой может понять каждый, даже не затрудняя себя чтением [15]. Однако отличие его от предшествующих серий все же очень велико. Иллюстрации популярного в XV в. блокбуха «Апокалипсис», число которых доходит почти до ста [16], дают лишь пассивное повторение сюжетов книги. Задача их — как можно более подробно пересказать текст. Дюрер в своей книге порывает с этой традицией, восходящей к рукописям Средневековья. Ограничившись небольшим числом гравюр, он не стремится ни к полноте пересказа, ни к равномерному отображению текста. Выбор сюжетов, их порядок, чередование драматических и более спокойных ситуаций подчинены идее, заложенной в цикле гравюр [17].

Иконографическая программа «Апокалипсиса» Дюрера не является однако совсем новой. Уже давно заметили, что она опирается на гравюры некоторых первопечатных Библий [18], где число иллюстраций к книге «Откровения» ограничено девятью. Теперь полагают, что круг сюжетов этого цикла установлен одним из немецких ученых-гуманистов, который активно участвовал также в разработке программы «Апокалипсиса» Дюрера [19]. Но хотя Дюрер явно использовал гравюры своих безымянных предшественников, дистанция, отделяющая его произведение, очевидна. Речь идет не только о несоизмеримости художественного уровня, достоинствах рисунка, новизне техники, но прежде всего об ином понимании характера иллюстрации и ее отношения к тексту.

Гравюры первопечатных Библий объединяют по нескольку эпизодов и вставлены в книжные полосы без определенной системы. Увеличив число иллюстраций, Дюрер либо совсем отказался от сочетания в одной композиции разных моментов, либо объединил их во времени и пространстве, подчинив общему развитию действия. Именно так поступил он в гравюре «Трубящие ангелы», связав множество разобщенных в повествовании событий в грандиозную картину сотрясающей вселенную катастрофы. Бог раздает трубы ангелам, четверо из них уже трубят, пятый льет на землю смертоносный огонь. Меркнут небесные светила, огненная гора опускается в море, падает в колодец звезда, чтобы отравить земные воды, тонут корабли, горит город, тучи саранчи опускаются на поля, и среди всех этих бедствий парит над морем гигантский орел с криком: «горе, горе, горе».

«Апокалипсис» Дюрера отличается от предшествующих серий иллюстраций также стройной системой всего цикла в целом и наличием определенного ритма в чередовании гравюр. Некоторые исследователи усматривают в этой системе подобие створчатого алтаря, левая часть которого посвящена небесным карам и страданиям человечества, правая же — сражению сил неба и ада [20]. Обе части разделены центральной гравюрой «Сильный ангел», знаменующей новый союз между людьми и богом. Величественно и лаконично, с удивительной непринужденностью объединяя в гармоническое единство фантазию и реальность, изображает художник на фоне мирного пейзажа могучего ангела с солнечным ликом и огненными столпами ног рядом с глотающим книгу бедствий Иоанном. Это одна из самых экспрессивных гравюр всей серии.

---

[14] При переиздании книги в 1511 г. Дюрер добавил титульный лист с изображением Иоанна перед Мадонной с младенцем на полумесяце

[15] Единственным прототипом такого построения книги могло послужить хорошо известное Дюреру нюрнбергское издание Кобергера — «Сокровищница истинных богатств» (1491 г.), где основной акцент перенесен на гравюры, расположенный же на развороте текст служит к ним комментарием. Однако в этом издании гравюры не распределены равномерно и не объединены единым рассказом, но иллюстрируют лишь отдельные положения теологических рассуждений автора

[16] Блокбух «Апокалипсис» известен в двух вариантах — в 48 и 50 листов. Иллюстрации расположены по две на странице и соответственно по четыре на развороте. Лишь несколько занимают целый лист. В книге в 50 листов содержится 96 иллюстраций

[17] Чтобы связать гравюры с соответствующим им местом текста, которое часто не попадает на противоположный лист разворота, Дюрер вводит в текст ссылки на «фигуры»

[18] Речь идет об изданиях Г. Квентелла (Кёльн, ок. 1478 г.), А. Кобергера (Нюрнберг, 1483, повторение гравюр Квентелла) и И. Грюнингера (Страсбург, 1485)

[19] F. Juraschek. Das Rätsel in Dürers Gottesschau. Salzburg. 1955

[20] F. Juraschek, op. cit., 9—10



6

6
«Сильный ангел».
Гравюра. Апокалипсис.
Нюрнберг, А. Кобергер,
1498

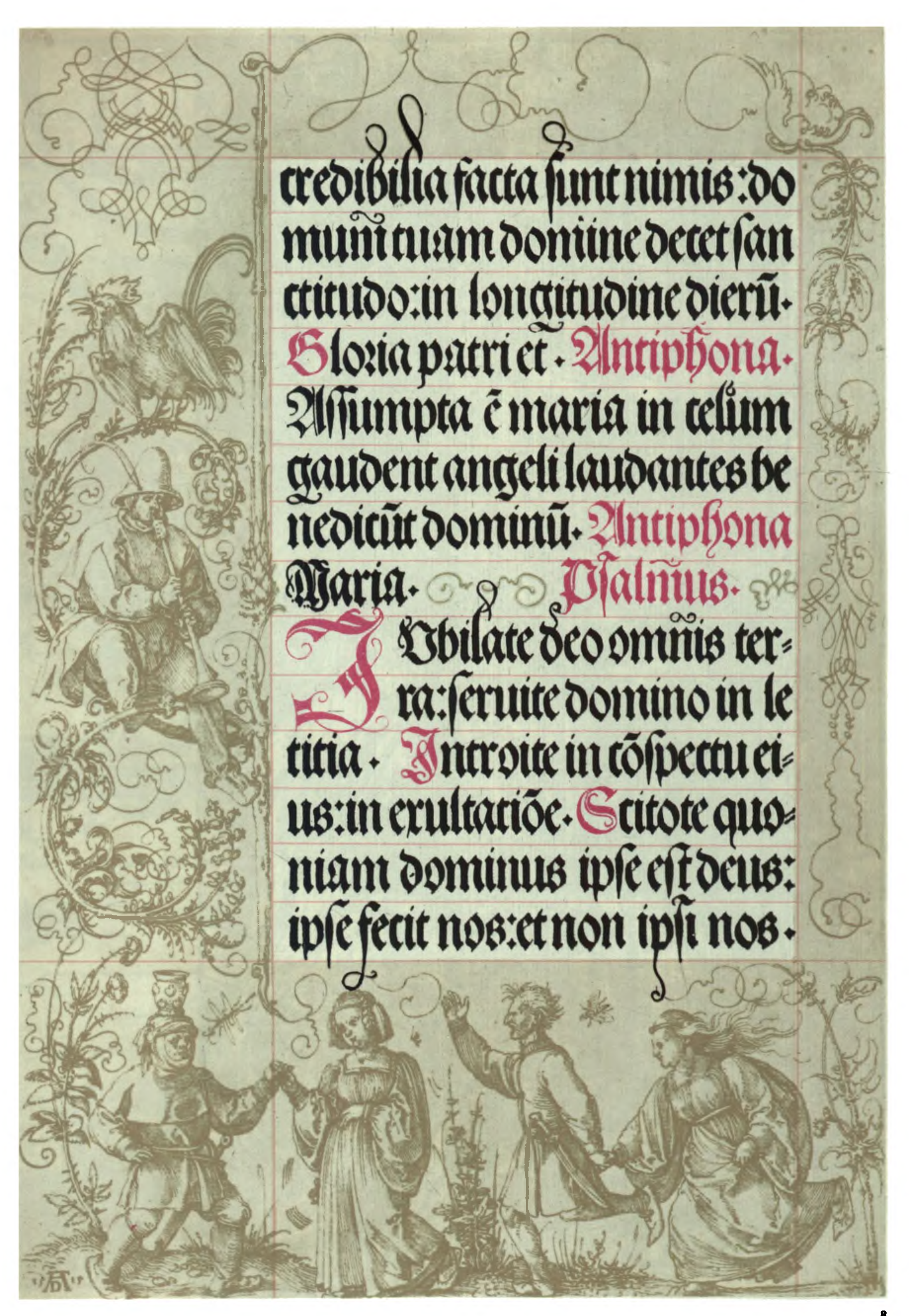
7
«Трубящие ангелы».
Гравюра. Апокалипсис.
Нюрнберг, А. Кобергер,
1498

Ц. НЕССЕЛЬШТРАУС

Альбрехт Дюрер как иллюстратор книги



7



credibilia facta ſunt nimis: do
mum tuam domine decet ſan
ctitudo: in longitudine dierū.
Gloria patri et. Antiphona.
Aſſumpta ē maria in celum
gaudent angeli laudantes be
nedicūt dominū. Antiphona
Maria. Pſalmus.
Jubilate deo omnis ter=
ra: ſeruite domino in le
titia. Introite in cōſpectu ei=
us: in exultatiōe. Scitote quo=
niam dominus ipſe eſt deus:
ipſe fecit nos: et non ipſi nos.

8
Рисунок. Молитвенник императора Максимилиана. 1515

Развитие действия в дюреровском «Апокалипсисе» и его заключительная сцена с заточением дьявола и видением небесного Иерусалима подводит к главной идее цикла — гуманистической идее торжества добра над злом. Из иллюстраций гравюры превращаются в средство свободной интерпретации книги, смягчающей дух ее грозных пророчеств. Но этого мало. В их зашифрованной символике угадываются и мысли о «божественном законе» вселенной, и намеки на волновавшие всех злободневные политические события [21]. Такое многослойное содержание делало эту «книжку в картинках» доступной и интересной для очень широкого круга современников.

Совершенно иной тип иллюстрированной книги представляет собой молитвенник императора Максимилиана. Сделанный по образцу рукописи, он был напечатан в 1513 г. в количестве 10 экземпляров на пергамене специально заказанным шрифтом. Для инициалов были оставлены пустые места, заполненные затем вручную. Один из экземпляров книги украшен рисунками на полях работы лучших немецких художников той поры [22]. Большая часть иллюстраций выполнена Дюрером, которому принадлежит и общий замысел декорировки. Экземпляр этот не завершен и остался не сброшюрованным. В 1515 г. работа остановилась, а после кончины императора в 1519 г. к ней более не возвращались.

Вопрос о назначении этой книги давно вызывал разногласия. Если допустить, что она задумана как личный молитвенник императора, трудно понять, почему печатали текст, тем более, что затраты на уникальный шрифт не могли окупиться за отсутствием тиража. Вероятно, проще было заказать рукопись, как делали в то время многие библиофилы. На мысль об ином назначении книги наводит и необычная техника иллюстраций. Вместо традиционной живописи гуашью и акварелью поля книги украшает перовой рисунок цветными чернилами, причем на каждой странице использован только один цвет [23]. Все это дает основания думать, что заказ Максимилиана был связан с попыткой создания тип графского эквивалента иллюминованной рукописи [24]. Против этого возражали обычно, что существовавшая тогда техника цветной ксилографии не годилась для воспроизведения такого тонкого и сложного рисунка [25]. Однако новейшие данные об опытах Гутенберга по созданию металлических клише для цветной печати [26] позволяют нам снова вернуться к этой гипотезе. Знакомство Дюрера с разными техниками работы по металлу и его интерес ко всяким новинкам такого рода делает ее еще более вероятной.

Конечно, такая книга предназначалась не для массового издания, но лишь для узкого круга ценителей. Это определило характер ее декорировки. Взяв за основу бордюры позднеготических рукописей с их растительной орнаментикой и изображениями цветов, птиц, зверей, Дюрер дополнил их мотивами, почерпнутыми из искусства итальянского Ренессанса — масками, канделябрами, путти. Чрезвычайно разнообразны размещенные здесь же фигуры и сюжетные сценки. Геракл, убивающий стимфалийских птиц, Христос, святые, эпизоды басен, настигающая всадника смерть, возвращающаяся с рынка хозяйка, сражение ландскнехтов с крестьянами, врач с пузырьком мочи, индеец, крестьянский танец — таков далеко не полный их перечень. Большинство из них насыщено сложной, не всегда поддающейся расшифровке символикой.

Рассмотренные примеры далеко не исчерпывают наследия Дюрера — иллюстратора книги. Все же они позволяют заключить как о его связях с традицией первопечатной книги, так и о решительном отклонении от нее. Они дают возможность также почувствовать характер его исканий. Подняв художественное качество иллюстрации до уровня большого искусства, освободив ее от чисто утилитарного служения тексту, сделав ее способной к выражению сложнейшего содержания, наконец, насытив ее ренессансными мотивами и символикой, Дюрер наметил направление того пути, по которому пошло развитие книжной графики XVI столетия.

Ц. Нессельштраус

---

[21] R. Chadraba. Dürers Apokalypse, Prag, 1964; H. Kunze. Albrecht Dürers Apokalypse, Marginalien, Zeitschrift für Buchkunst und Bibliophifie, Berlin, 1971, c. 26—53

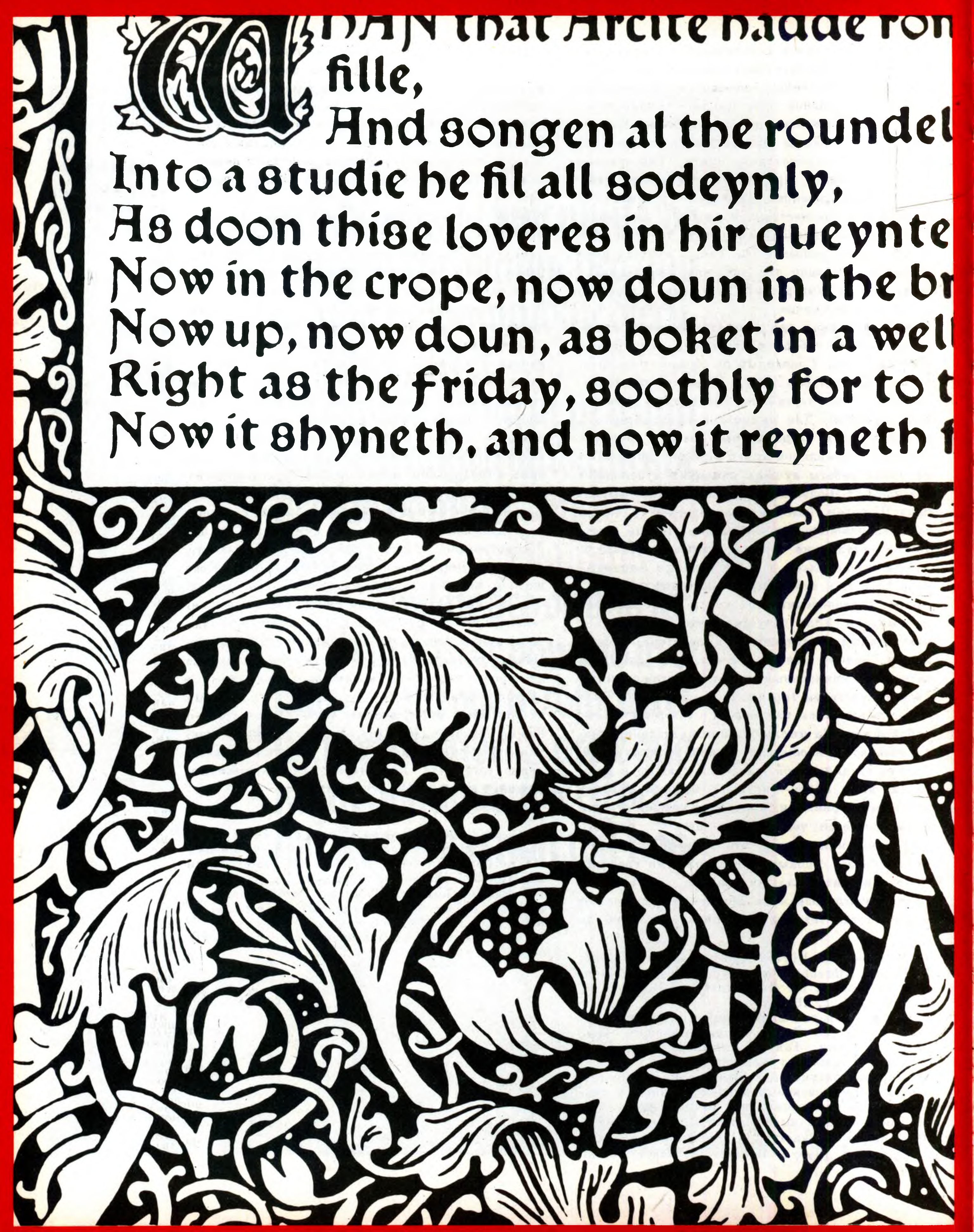
[22] Кроме Дюрера в иллюстрировании книги принимали участие Лукас Кранах Старший, Ганс Бальдунг Грин, Ганс Бургкмайр, Иорг Брей Старший и Альбрехт Альтдорфер

[23] Перовой рисунок цветными чернилами встречается в средневековых рукописях лишь в виде редчайшего исключения и в раннюю пору

[24] Такое мнение высказывали Э. Панофский и Ф. Винклер. E. Panofsky. Albrecht Dürer, Bd. 1—2. Princeton. 1948; F. Winkler. A. Dürer, Berlin, 1957

[25] G. Leidinger. Albrecht Dürers und Lucas Cranachs Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I in der Bayerichen Staatsbibliothek zu München. München, 1922; H. Ch. v. Tavel. Die Randzeichnungen Albrecht Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians. Münchener Jahrbuch, 3. F. 16. 1965

[26] Hellmut Lehmann-Haupt, op. cit., c. 47—60


WHAN that Arcite hadde ron
fille,
And songen al the roundel
Into a studie he fil all sodeynly,
As doon thise loveres in hir queynte
Now in the crope, now doun in the br
Now up, now doun, as boket in a well
Right as the Friday, soothly for to t
Now it shyneth, and now it reyneth f

ИЗ ИСТОРИИ КНИГИ

Т. ВЕРИЖНИКОВА

У истоков современной книжной графики. Уильям Моррис



Постижение материального мира книги давало Моррису свободу художественного, графического его выражения, рождая единую и гармоническую книгу

1



And loude he song ageyn the sonne shene:
MAY, with alle thy floures & thy grene,
Welcome be thou, faire, fresshe May,
In hope that I som grene gete may.
And from his courser with a lusty herte
Into a grove ful hastily he sterte,
And in a path he rometh up and doun,
Theras by aventure this Palamoun
Was in a bussh, that no man myghte hym se,
For soore afered of his deeth was he.
Nothyng ne knew he that it was Arcite,
God woot he wolde have trowed it ful lite.
But sooth is seyd, gon sithen many yeres,
That feeld hath eyen, & the wode hath eres;
It is ful fair a man to bere hym evene,
For al day meeteth men at unset stevene.
Ful litel woot Arcite of his felawe
That was so ny to herknen al his sawe,
For in the bussh he sitteth now ful stille.
WHAN that Arcite hadde romed al his fille,
And songen al the roundel lustily,
Into a studie he fil all sodeynly,
As doon thise loveres in hir queynte geres,
Now in the crope, now doun in the breres,
Now up, now doun, as boket in a welle.
Right as the Friday, soothly for to telle,
Now it shyneth, and now it reyneth faste,
Right so [illegible]
The hertes of hir folk; right as hir day
Is [illegible]
Selde is the Friday al the wowke ylike.
When that Arcite had songe, he gan to sike,
And sette hym doun withouten any moore:
Alas, quod he, that day that I was bore!
How longe, Juno, thurgh thy crueltee,
Woltow werreyen Thebes the citee?
Allas, ybroght is to confusioun
The blood roial of Cadme and Amphioun,
Of Cadmus, which that was the firste man
That Thebes bulte, or first the toun bigan,
And of [illegible] crouned kyng;
Of his lynage am I, and his ofspryng
By verray ligne, as of the stok roial;
And now I am so caytyf and so thral,
That he that is my mortal enemy,
I serve hym [illegible]
And yet dooth Juno me wel moore shame,
For I dar noght biknowe myn owene name,
But theras I was wont to highte Arcite,
Now [illegible]
Allas, thou felle Mars! allas, Juno!
Thus hath youre ire oure kynrede al fordo,
Save oonly me, and wrecched Palamoun,
That Theseus [illegible]
And over al this, to sleen me outrely,

1
У. Моррис. Орнамент страничной рамки и шрифт на полосе. Иллюстрация Э. Берн-Джонса. Дж. Чосер. Собр. сочинений. Кельмскотт-Пресс, 1896

Современное представление о книге как гармоничном художественном целом имеет свою историю: многовековой путь развития европейской графики на рубеже XIX и XX в. приводит к осознанному требованию этого понятия.

Имя Уильяма Морриса (1834—1896) — английского художника, большого и тонкого мастера декоративно-прикладного искусства, принадлежит к числу имен, знаменовавших новые рубежи в истории художественного облика книги.

Ко второй половине XIX в. в области книжного искусства в европейских странах и, в частности, в Англии отчетливо обозначилось критическое состояние. Накопленный веками опыт книгопечатных процессов, новые, возникшие с техническим прогрессом типографские приемы и способы художественного оформления (литография и цветная литография), увеличившаяся читательская аудитория позволяли и настоятельно требовали рождения новой, современной книги, но сам образ этой книги рисовался туманно и неясно.

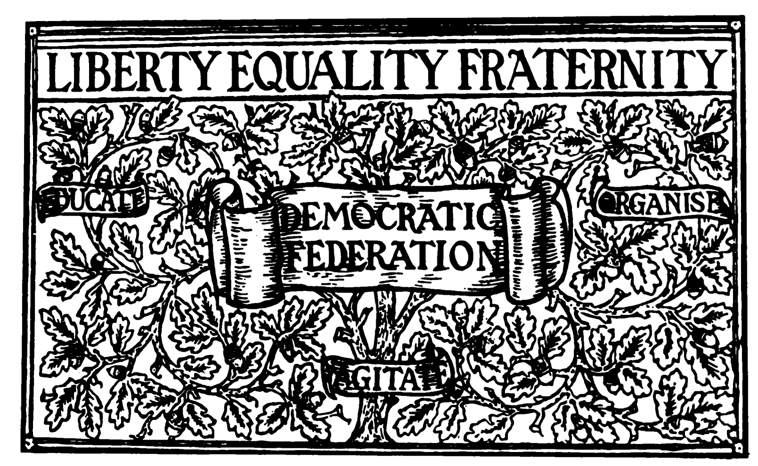
Поиски многих художников, таких, как Фиц [1] и Д. Г. Россетти — в Англии, Г. Доре — во Франции и А. Менцель в Германии, псевдоготическое направление в искусстве, вызвавшее к жизни волну интересных стилизаторских художественных приемов, дали тонкие и совершенные произведения книжной графики.

Но путь поисков образа современной книги требовал принципиально новых теоретических замыслов.

Первым художником, ступившим на этот путь, был Уильям Моррис.

Моррис приходит в книжную графику зрелым мастером декоративно-прикладного искусства, со сложившимися теоретическими убеждениями, отшлифованными годами напряженного труда. «Было лишь естественно, что я, декоратор по профессии, попытался бы сносно орнаментировать свои книги» [2],— говорил он, объясняя свое увлечение книжной графикой.

Первая книга, изданная в Кельмскотт-Пресс (так называлась основанная им типография), увидела свет 8 мая 1891 г., когда Моррису было уже 57 лет и за его плечами оставался тридцатилетний путь в декоративном искусстве. Но работа художника в области книжной графики началась гораздо ранее. Это рукописные, иллюстрированные книги студенческих лет (его собственные стихи и переводы исландских саг и Омара Хайяма — образцы совершенного каллиграфического искусства), оформление изданий своих литературных произведений и социалистической печати в семидесятые годы, годы



2

активной деятельности Морриса в рабочих организациях Лондона.

Первая выставка общества «Искусства и ремесла», открытая в 1888 г., стала толчком, направившим творческую активность Морриса в книжное дело. Среди выставленных художником мебели, обоев, тканей, ковров, изразцов, витражей — книги, созданные им, занимали значительно более низкое место по своему художественному уровню: «...ни одна книга не стоила того, чтобы ее можно было включить в выставку»,— с горечью признает Моррис [3].

Лекция Эмери Уокера, сотрудника «Типографической гравировальной компании», прочитанная 15 ноября 1888 г. на этой же выставке, стала последним внешним стимулом, побудившим художника повернуть к новому рубежу: любое художественное постижение начиналось для Морриса лишь через азы техники и ремесла. А лекция Уокера была наполнена знанием печатных процессов. В ней прослеживалась эволюция европейского книгопечатания и детально разбиралось возникновение различных шрифтов, исследовалось их конструктивное построение и делались общие заключения о существовании непреложных, почти математических законов шрифтовых конструкций.

В декабре 1888 г. решение издавать собственную книгу принято, и Моррис, у которого никогда не существовало временно́й грани между замыслом и его осуществлением, принимается за работу.

Раскрытие образа книги для Морриса начинается, прежде всего, с материала.

Бумага, типографская краска, переплетная кожа становятся творческими элементами художественного решения книги и тщательно продумываются Моррисом. Свои книги художник хотел видеть напечатанными на особой бумаге: с мягкой, чуть ворсистой фактурой, создающей некую зрительную глубину листа и дающей теплый

2
Членская карточка Демократической Федерации. 1884

3
Титульный лист. Дж. Чосер. Собрание сочинений. Кельмскотт-Пресс, 1896

[1] Псевдоним англ. художника Хеблота Брауна, прославившегося своими иллюстрациями к романам Ч. Диккенса

[2] W. Morris. A Note by William Morris on his aims in founding the Kelmscott Press.— В кн.: H. Holiday-Sparling. The Kelmscott Press and W. Morris-master-craftsman, L., 1924, p. 138

[3] The typographical Adventure by William Morris. An Exhibition arranged by the W. M. Society, Catalogue, L., 1957, p. 5

ИЗ ИСТОРИИ КНИГИ

Т. ВЕРИЖНИКОВА

У истоков современной книжной графики. Уильям Моррис


HEREBEGINNETHTHETALESOFCANTER-
BURYANDFIRSTTHEPROLOGUETHEREOF

WHAN THAT Aprille with his shoures soote
The droghte of March hath perced to the roote,
And bathed every veyne in swich licour,
Of which vertu engendred is the flour;
Whan Zephirus eek with his swete breeth
Inspired hath in every holt and heeth
The tendre croppes, and the yonge sonne
Hath in the Ram his halfe cours yronne,
And smale foweles maken melodye,
That slepen al the nyght with open eye,
So priketh hem nature in hir corages;
Thanne longen folk to goon on pilgrimages,
And palmeres for to seken straunge strondes,
To ferne halwes, kowthe in sondry londes;
And specially, from every shires ende
Of Engelond, to Caunterbury they wende,
The hooly blisful martir for to seke,
That hem hath holpen whan that they were seeke.
BIFIL that in that seson on a day,
In Southwerk at the Tabard as I lay,
Redy to wenden on my pilgrymage
To Caunterbury with ful devout corage,
At nyght were come into that hostelrye
Wel nyne and twenty in a compaignye,
Of sondry folk, by aventure yfalle
In felaweshipe, and pilgrimes were they alle,
That toward Caunterbury wolden ryde.

3

нейтральный фон для шрифта, орнамента и иллюстраций. Вскоре нужный образец был найден — бумага первопечатных книг, изданных в Болонье и Венеции в конце XV в. Изучение приготовления этой бумаги наталкивает художника на мысль, что своим глубоким, смягчающим любую печатную форму тоном она обязана тому, что ее изготовляли только из чистого холщового тряпья. Он не находит такой бумаги в Англии и решает создать ее сам. (Джозеф Батчелер, рекомендованный Моррису Эмери Уокером, берется разделить с художником сложность намеченной задачи и изготовить нужную бумагу.)

Лишь имея прочную опору своим художественным планам в материале, Моррис был готов к формальному решению графического образа книги.

«Я принялся за печатание с надеждой сделать, прежде всего, книги красивые, в то же время легкие для прочтения, не озадачивающие глаз и не тревожащие ум читателя эксцентричностью буквенных форм. Я всегда был большим поклонником рукописных книг Средних веков и пришедших им на смену первопечатных. Что же касается книг XV в., я заметил, что они могут быть прекрасны лишь за счет одной своей типографии, даже без добавления орнамента, которым многие из них так тонко украшены. И основой моего задуманного книжного начинания стало стремление производить книги, на которые можно будет смотреть с удовольствием как на образцы печати и размещения шрифта»[4].

Признавая главенствующее значение чисто типографических выразительных средств, пропорционально организующих архитектуру книги, Моррис справедливо считал, что образ книги прежде всего определяет шрифт. Именно его рисунок, пропорции и художественный строй придают декоративным элементам образный ритм. И работа художника над оформлением книги начинается со шрифта (первой выпущенной книгой должна была быть «Золотая легенда» в переводе Какстона).

«Скорее инстинктивно, чем обдумывая все сознательно, я начал с того, что достал все типы романского шрифта. И здесь-то я нашел желаемую букву — чистую по форме, суровую, без ненужных подробностей, прочную, без утолщения и утончения линий, что является самой существенной ошибкой обычного современного шрифта и делает его трудным для чтения...

Был только один источник, откуда я мог брать примеры этого совершенного романского шрифта — это работы великих венецианских печатников XV столетия и из них самые законченные и самые романские по характеру — книги Николаса Иенсона 1470—1476 гг...»[5].

[4] The Adventure, p. 1
[5] Holiday-Sparling, p. 136


the white-flowered hawthorn brake
Love be merry for my sake;
Twine the blossoms in my hair
Kiss me where I am most fair
Kiss me, sweet, for who knoweth
What thing cometh after death!
thy garlanded gold hair
Hides thee where thou art most fair
Hides the rose-tinged hills of snow
O my love I hold thee now!
iss me, sweet, for who knoweth
What thing cometh after death!
we weep for a dead day
Or set sorrow in our way?
Hidden in my golden hair
Wilt thou weep that the days wear
iss me sweet for who knoweth
What thing cometh after death!

4

Строгий архитектурно-чистый рисунок романского шрифта Николаса Иенсона своими легкими линиями создавал светлую «кружевную» страницу. Моррис же хотел видеть лист книги тяжелым, «черным», насыщенным контрастным ритмом черно-белых штрихов, создающих почти осязаемую плотность текста. Работы Жака ле Руже, дававшие более тяжелый вариант романского шрифта, и еще в большей степени шрифты Якоба Рубеуса постепенно привели его в этих поисках к приемам немецкой книжной графики первых десятилетий книгопечатания.

Соединение рисунка антиквенного шрифта и ритма и общего звучания листов ульмских и аугсбургских первопечатных книг становится главной задачей художника в создании первого шрифта для «Золотой легенды». Оставаясь округлыми, очерченными звучной, одинаковой по толщине линией, как у Иенсона, буквы Морриса неуловимо меняют свои пропорции. Чуть умень-

4
Шрифт и орнамент к поэме «Любовь и смерть». Рукописный сборник произведений У. Морриса. 1870

шается их размер, чуть увеличивается толщина линий, увеличивается контраст между заглавными буквами, инициалами и линейным рядом, чуть интенсивнее звучат пунктуационные знаки, чуть сближается расстояние между ними, между словами и строками текста — и страница моррисовского текста начинает звучать по-другому, нежели работы Иенсона и Жака ле Руже, напоминая густую вязь книг Гюнтера Цойнера.

Работа над первым шрифтом Морриса для «Золотой легенды» протекала со свойственной ему настойчивостью и чисто научной методичностью. В мастерских Эмери Уокера были заказаны фотографии со страниц текстов из самых значительных книг, изданных в Венеции в XV в. Фотографии увеличивали во много раз истинный размер букв. Увеличенные буквы подвергались самому тщательному разбору: художник выяснял законы их пропорционального построения, сочленения линейных элементов (прямой и дуги) и, ощутив и уловив их графический ритм, начинал в этом же, сильно увеличенном размере, рисовать свой шрифт. Созданный алфавит был снова перефотографирован уже в уменьшенном масштабе, соответствующем размеру будущего шрифта. После чего Моррис скрупулезно рассмотрел и оценил каждую отдельную букву. И, уже имея представление о характере страницы текста будущей книги, художник возвращается к увеличенным буквам и снова исправляет и выверяет их рисунок. Так, сохранив и легкость прочтения антиквенных шрифтов и образный ритм готических текстов, Моррис в январе-декабре 1890 г. создает собственный шрифт. Нарисованный шрифт был явлением совершенно новым и отличным от своих исторических образцов. «Я думаю, мне удалось схватить дух его (романского шрифта); на самом деле, я не копировал его абсолютно, мой романский шрифт, особенно в строчных литерах и знаках препинания, более тяготеет к готическому, чем шрифт Иенсона» [6],— характеризует свою работу художник.

Очень близкими по своему художественному характеру шрифту создаются заглавные буквы и инициалы. Они трактуются художником как орнаментальные вставки. Буква легко возникает на декоративной вязи и, заключенная в четко очерченную рамку, становится орнаментом, звучащим в одном тоне с бордюром.

К весне 1891 г. были созданы шрифт, орнаменты, инициалы и заглавные буквы, налажены все печатные процессы.

В ходе этой подготовки изменился первоначальный замысел «маленькой типографской авантюры», чьи произведения предназначались узкому читательскому кругу (было запланировано выпустить лишь 40 экземпляров «Золотой легенды»). Получалась необычная, красивая, яркая книга, и сделать ее представлялось возможным в гораздо большем количестве.

[6] Holiday-Sparling, p. 136

Но «Золотой легенде» не было суждено стать первой печатной книгой Морриса. Предполагалось напечатать ее на бумаге «Цветок», созданной Джозефом Батчелером. Размер бумаги позволял набирать сразу только две страницы, а вся «Золотая легенда» состояла из трех томов, насчитывающих более тысячи страниц. Печатание могло затянуться надолго, а художник, мечтавший о появлении собственной книги с 1888 г., сейчас уже не мог ждать и месяца. Было решено использовать шрифт, приготовленный для «Золотой легенды», и часть орнаментов и печатать собственное произведение Морриса — «Историю сверкающей долины». Книга была быстро подготовлена к печати и набрана шрифтом «Золотой легенды», названным в честь нее «золотым». Под этим названием он и вошел в историю западноевропейской книжной графики.

8 мая 1891 г. произошло долгожданное событие — первая книга художника увидела свет. На титульном листе ее стояли слова: «создано в Кельмскотт-Пресс» — такое название получила «маленькая типографская авантюра». Этот день и считается первой официальной датой истории Кельмскотт-Пресс.

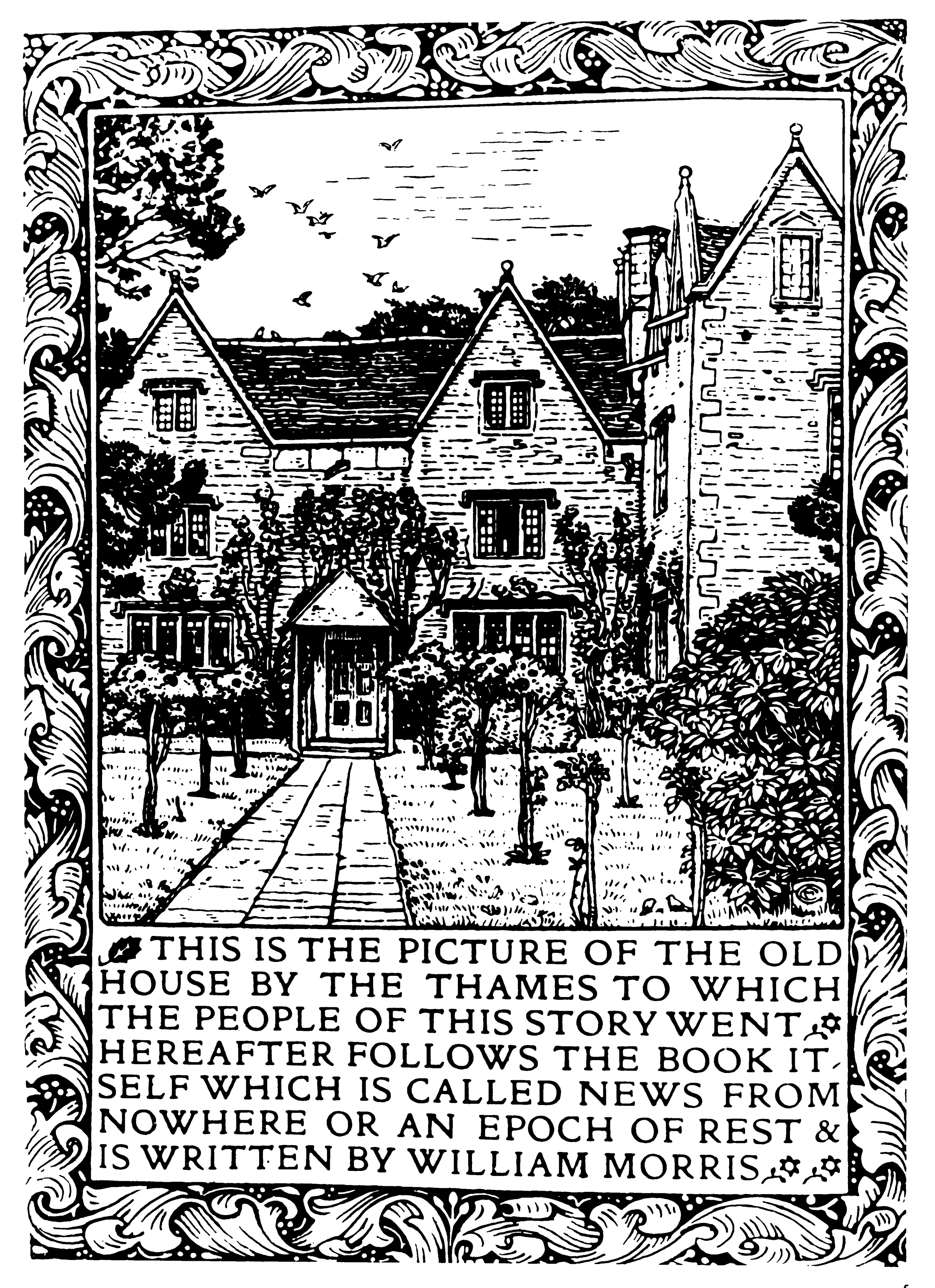
За «Историей сверкающей долины», мгновенно раскупленной, последовали и другие издания, книги появлялись с интервалом 3—4 месяца обычно в количестве 300 экземпляров.

В июне 1891 г. Моррис начинает работу над новым шрифтом для «Истории Трои» Какстона: «...я почувствовал, что должен сделать шрифт на готической основе, точно так же, как ранее — на романской, и поэтому поставил перед собой задачу избавить готический по характеру текст от некоторой неудобочитаемости, что всегда восстанавливает против него. И я понял, что эта неудобочитаемость менее всего чувствуется в шрифтах первых двух десятилетий книгопечатания...

...Уловив все это, я нарисовал „черный“ шрифт, который, я думаю, я могу утверждать это, оказался таким же удобочитаемым, как романский, а говоря по правде, я и предпочитаю его романскому» [7].

Новый шрифт должен был, по замыслу Морриса, унаследовать монолитность и выразительность готического «черного» текста, изящество и выразительность его буквы, но подчиняться более спокойной, ясной и удобочитаемой композиции. Линейное построение шрифта «Трои» принципиально отличается от «золотого» шрифта. Спокойная, почти одинаковой толщины линия буквы «Золотой легенды» уступает место линии шрифта, оперирующей отличающимися по толщине элементами. Линия буквы «Трои» изменяется от тонкой, как волосок, до тяжелой круглящейся, а в таких буквах, как заглавное «А»,— и просто начинающейся с круга,— здесь линию открывает рельефная точка. Но переход от одного элемента

[7] Holiday-Sparling, p. 137



5

5
Орнамент страничной рамки и «золотой» шрифт У. Моррис. Вести ниоткуда. Кельмскотт-Пресс. 1892

к другому осуществлялся в более плавном тональном звучании, нежели в готическом шрифте. Диагональный наклон округлых элементов и круглых букв, образованный утолщением линии Морриса, теряет свою интенсивность. Увеличиваются расстояния между буквами и словами, увеличивается межстрочное поле, разреживается сеть наклонных линий и выпрямляется поле текста, сохранив лишь легкую и изящную тенденцию к общему диагональному направлению. Знаки пунктуации и апострофы подкрепляют этот ритмический строй. Так, незаметными художественными приемами, основанными на изменении пропорциональной композиции, Моррис меняет рисунок шрифта немецких печатных книг и создает новый характерный графический образ шрифта.

Шрифт, созданный художником по ассоциации с немецкими первопечатными книгами, был назван «троянским» — в честь первой книги, набранной им в типографии Морриса, и использовался в дальнейшем в Кельмскотт-Пресс для изданий, связанных с историей литературы.

Но Моррис не был удовлетворен — проблема создания обычной прозаической или поэтической книги требовала нового шрифта, меньшего по размеру и более сухого по рисунку. И в 1893 г. он приступает к созданию четвертого шрифта. По замыслу художника, этот шрифт должен был быть небольшого размера, обладать сдержанным, не несущим ярко выраженного специфического характера рисунком.

Но работа двигалась очень медленно из-за чрезмерной загруженности художника, да и Кельмскотт-Пресс требовала его постоянного творческого внимания. Окончательная разработка формы этого шрифта принадлежит уже ближайшим последователям Морриса: Эмери Уокеру и Кокереллу [8].

Шрифты были единственным неменяющимся элементом в декоративном оформлении изданий Кельмскотт-Пресс. Орнаменты, декоративные вставки, бордюры создавались для каждой книги, и даже в одной и той же книге не было двух одинаковых графических решений декоративных мотивов.

Для 52 книг в 66 томах, составляющих в общей сложности 18 234 экземпляра, вышедших в Кельмскотт-Пресс за пять лет ее существования, Моррис создал около 640 оригинальных графических решений. В их число входят: 384 инициала (существует 34 варианта лишь одной буквы «Т»), 108 орнаментов для полей, 57 бордюров, 27 рамок для иллюстраций, 28 титульных листов, 26 инициалов-слов. Это была огромная и напряженная творческая работа с постоянной тенденцией к художественному развитию и совершенствованию. В Собрании сочинений Дж. Чосера 1896 г. Моррис-книжный график предстает в законченности подлинного таланта.

1 августа 1894 г. художник начинает этот труд. Уменьшенный вариант «троянского» шрифта, встречающийся в «Истории Трои» в оглавлении словаря, избирается Моррисом как основной для этого Собрания сочинений (отныне он и будет называться «чосеровским»). «Чосеровским» шрифтом набрана вся книга, за исключением заглавий — крупный «троянский» здесь был и литературно-смысловой границей и акцентом декоративного оформления.

Образ шрифта поддерживало и углубляло орнаментальное оформление. Титульный лист, общий для всей книги, титульные листы для каждого отдельного произведения, входящего в нее, страничные рамки, заключавшие весь лист, содержащий иллюстрацию и бордюры вокруг нее,— эти крупные графические структурные части книги были отданы декоративным орнаментам. (Страницы, содержащие иллюстрации, примыкают по графическому решению к титульным и наследуют и сохраняют их композиционное построение: страничная рамка и бордюр вокруг иллюстрации.)

Остальные орнаменты Морриса связаны с графикой текста и подчинены ее смысловому значению.

Это инициалы-слова и просто инициалы. Инициалы-слова начинают собой каждое новое произведение. Графически они решены как замкнутый черной линией (чуть шире линии буквы) прямоугольник, высотой в 18 строк текста и шириной в колонку текста, заполненный декоративными элементами, белыми на черном фоне, и нанесенными по этой декоративно решенной плоскости буквами, составляющими слово. Поле слова-инициала должно быть локальным, устойчивым по ритму пятном по отношению к тексту для сохранения архитектоничности и монолитности страницы. (Этот прием, направленный на равномерное и спокойное распределение декоративных элементов на плоскости и уничтожающий единый композиционный центр во имя этой уравновешенности, уже использовался Моррисом в создании обоев для потолка.)

Меньше по величине орнаментальные вставки — текстовые инициалы (буква, расцветающая излюбленными декоративными мотивами) и аппроши, выделители красных строк.

Мотивы орнамента характерны для всего декоративного оформления «Чосера» — это виноградная лоза, стебли ползучих растений, волны акантового листа.

Декоративное оформление сочинений Чосера включало и 87 иллюстраций, созданных Э. Берн-Джонсом. Иллюстрации и ранее встречались в книгах, вышедших из Кельмскотт-Пресс, и к 1896 г. сложились четкие и объективные представления о том, какую роль они должны нести в книге.

[8] В 1900 г. Уокер и Кокерелл создали шрифт, развивающий идею Морриса. Под названием «Субъяго» он сразу вошел в практику книгопечатания, сохранился до наших дней и поныне остается самым употребительным литературным шрифтом.

Т. ВЕРИЖНИКОВА

У истоков современной книжной графики. Уильям Моррис

Lenvoy de Chaucer a Scogan

He wol nat with his arwes been ywroken
On thee, ne me, ne noon of our figure:
We shul of him have neyther hurt ne cure.

Now certes, frend, I drede of thyn unhappe,
Lest for thy gilt the wreche of Love procede
On alle hem that ben hore and rounde of shape,
That ben so lykly folk in love to spede.
Than shul we for our labour han no mede;
But wel I wot, thou wilt answere and seye:
Lo! olde Grisel list to ryme and pleye!

Nay, Scogan, sey not so, for I mexcuse,
God help me so! in no rym, douteles,
Ne thinke I never of slepe wak my muse,
That rusteth in my shethe stille in pees.
Whyl I was yong, I putte hir forth in prees,
But al shal passe that men prose or ryme;
Take every man his turn, as for his tyme.

Envoy.

SCOGAN, that knelest at the stremes heed
Of grace, of alle honour & worthinesse,
In thende of which streme I am dul as deed,
Forgete in solitarie wildernesse;
Yet, Scogan, thenke on Tullius kindenesse,
Minne thy frend, ther it may fructifye!
Farwel, and lok thou never eft Love defye!

LENVOY DE CHAUCER A BUKTON

The counseil of Chaucer touching Mariage, which was sent to Bukton.



Y maister Bukton, whan of Criste our kinge
Was axed, what is trouthe or sothfastnesse,
He nat a word answerde to that axinge,
As who saith: No man is al trewe, I gesse.
And therfor, thogh I highte to expresse
The sorwe and wo that is in mariage,
I dar not wryte of hit no wikkednesse,
Lest I myself falle eft in swich dotage.

I wol nat seyn, how that hit is the cheyne
Of Sathanas, on which he gnaweth ever,
But I dar seyn, were he out of his peyne,
As by his wille, he wolde be bounde never.
But thilke doted fool that eft hath lever
Ycheyned be than out of prisoun crepe,
God lete him never fro his wo dissever,
Ne no man him bewayle, though he wepe.

But yit, lest thou do worse, tak a wyf;
Bet is to wedde, than brenne in worse wyse.
But thou shalt have sorwe on thy flesh, thy lyf,
And been thy wyves thral, as seyn these wyse.
And if that holy writ may nat suffise,
Experience shal thee teche, so may happe,
That thee were lever to be take in Fryse
Than eft to falle of wedding in the trappe.

236

Envoy.



HIS litel writ, proverbes, or figure
I sende you, tak kepe of hit, I rede:
Unwys is he that can no wele endure.
If thou be siker, put thee nat in drede.
The Wyf of Bathe I pray you that ye rede
Of this matere that we have on honde.
God graunte you your lyf frely to lede
In fredom; for ful harde is to be bonde.

Explicit.

GENTILESSE. MORAL BALADE OF CHAUCER



HE firste stok, fader of gentilesse...
What man that claymeth gentil for to be,
Must folowe his trace, and alle his wittes dresse
Vertu to sewe, and vyces for to flee.
For unto vertu longeth dignitee,
And noght the revers, saufly dar I deme,
Al were he mytre, croune, or diademe.

This firste stok was ful of rightwisnesse,
Trewe of his word, sobre, pitous, and free,
Clene of his goste, and loved besinesse,
Ageinst the vyce of slouthe, in honestee:
And, but his heir love vertu, as dide he,
He is noght gentil, thogh he riche seme,
Al were he mytre, croune, or diademe.

Vyce may wel be heir to old richesse:
But ther may no man, as men may wel see,
Bequethe his heir his vertuous noblesse:
That is appropred unto no degree,
But to the firste fader in magestee,
That maketh him his heir, that can him queme,
Al were he mytre, croune, or diademe.

LAK OF STEDFASTNESSE. BALADE



OM tyme this world was so stedfast and stable
That mannes word was obligacioun,
And now hit is so fals and deceivable,
That word and deed, as in conclusioun,
Ben nothing lyk, for turned up so doun
Is al this world for mede and wilfulnesse,
That al is lost, for lak of stedfastnesse.

What maketh this world to be so variable
But lust that folk have in dissensioun?
Among us now a man is holde unable,
But if he can, by som collusioun,
Don his neighbour wrong or oppressioun.
What causeth this, but wilful wrecchednesse,
That al is lost, for lak of stedfastnesse?

Trouthe is put doun, resoun is holden fable;
Vertu hath now no dominacioun,
Pitee exyled, no man is merciable.
Through coveityse is blent discrecioun;
The world hath mad a permutacioun
Fro right to wrong, fro trouthe to fikelnesse,
That al is lost, for lak of stedfastnesse.

Lenvoy to King Richard.

PRINCE, desyre to be honourable,
Cherish thy folk and hate extorcioun!
Suffre no thing, that may be reprevable
To thyn estat, don in thy regioun.
Shew forth thy swerd of castigacioun,
Dred God, do law, love trouthe and worthinesse,
And wed thy folk agein to stedfastnesse.

Explicit.

BALADES DE VISAGE SANZ PEINTURE.

Le Pleintif countre Fortune.



HIS wrecched worldes transmutacioun,
As wele or wo, now povre and now honour,
Withouten ordre or wys discrecioun
Governed is by Fortunes errour;
But natheles, the lak of hir favour
Ne may nat don me singen, though I dye,
Jay tout perdu mon temps et mon labour:
For fynally, Fortune, I thee defye!

Yit is me left the light of my resoun,
To knowen frend fro fo in thy mirour.
So muche hath yit thy whirling up and doun
Ytaught me for to knowen in an hour.
But trewely, no force of thy reddour
To him that over himself hath the maystrye!
My suffisaunce shal be my socour:
For fynally, Fortune, I thee defye!

O Socrates, thou stedfast champioun,
She never mighte be thy tormentour;
Thou never dreddest hir oppressioun,
Ne in hir chere founde thou no savour.
Thou knewe wel deceit of hir colour,
And that hir moste worshipe is to lye.
I knowe hir eek a fals dissimulour:
For fynally, Fortune, I thee defye!

La respounse de Fortune au Pleintif.



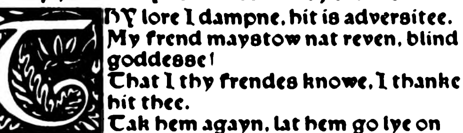
O man is wrecched, but himself hit wene,
And he that hath himself hath suffisaunce.
Why seystow thanne I am to thee so kene,
That hast thyself out of my governaunce?
Sey thus: Graunt mercy of thyn haboundaunce
That thou hast lent or this. Why wolt thou stryve?
What wostow yit, how I thee wol avaunce?
And eek thou hast thy beste frend alyve!

Balades de Visage sanz Peinture

I have thee taught divisioun bitwene
Frend of effect, and frend of countenaunce;
Thee nedeth nat the galle of noon hyene,
That cureth eyen derke fro hir penaunce;
Now seestow cleer, that were in ignoraunce.
Yit halt thyn ancre, and yit thou mayst arryve
Ther bountee berth the keye of my substaunce:
And eek thou hast thy beste frend alyve.

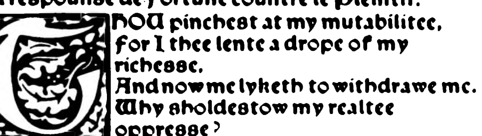
How many have I refused to sustene,
Sin I thee fostred have in thy plesaunce!
Woltow than make a statut on thy quene
That I shal been ay at thyn ordinaunce?
Thou born art in my regne of variaunce,
Aboute the wheel with other most thou dryve.
My lore is bet than wikke is thy grevaunce,
And eek thou hast thy beste frend alyve.

La respounse du Pleintif countre Fortune.



HY lore I dampne, hit is adversitee.
My frend maystow nat reven, blind goddesse!
That I thy frendes knowe, I thanke hit thee.
Tak hem agayn, lat hem go lye on presse!
The negardye in keping hir richesse
Prenostik is thou wolt hir tour assayle;
Wikke appetyt comth ay before seknesse:
In general, this reule may nat fayle.

La respounse de Fortune countre le Pleintif.



HOU pinchest at my mutabilitee,
For I thee lente a drope of my richesse,
And now me lyketh to withdrawe me.
Why sholdestow my realtee oppresse?
The see may ebbe and flowen more or lesse;
The welkne hath might to shyne, reyne, or hayle;
Right so mot I kythen my brotelnesse.
In general, this reule may nat fayle.

Lo, thexecucion of the magestee
That al purveyeth of his rightwisnesse,
That same thing Fortune clepen ye,
Ye blinde bestes, ful of lewednesse!
The hevene hath propretee of sikernesse,
This world hath ever resteles travayle;
Thy laste day is ende of myn intresse:
In general, this reule may nat fayle.

Lenvoy de Fortune.



RINCES, I prey you of your gentilesse,
Lat nat this man on me thus crye and pleyne,
And I shal quyte you your bisinesse
At my requeste, as three of you or tweyne;

217

6

6
Разворот. Дж. Чосер. Собрание сочинений. Кельмскотт-Пресс, 1896



THE LYF OF ADAM.

THE SONDAY OF SEPTUAGESME BEGYNNETH THE STORYE OF THE BYBLE, IN WHICHE IS REDDE THE LEGENDE AND STORYE OF ADAM WHICHE FOLOWETH.

IN the begynnyng god made & created heuen and erthe. The erthe was ydle and voyde and couerd with derknes. And the spyrite of god was born on the watres. And god said ¶ Be made lyght, & anon lyght was made. And god sawe that lyght was good, and dyuyded the lyght fro derknes, and called the lyght day & derknes nyght.

AND thus was made lyght with heuen & erthe fyrst & euen and mornyng was made one day. ¶ The seconde day he made the firmamente, and dyuyded the watres that were vnder the firmament fro them that were aboue, & called the firmament heuen. ¶ The thyrde day were made on the erthe herbes and fruytes in theyr kynde. ¶ The fourth day god made the sonne and mone and sterres &c. ¶ The fyfth day he made the fisshes in the water and byrdes in thayer. ¶ The sixthe day god made the beestis on the erthe, eueryche in his kynde & gendre. And god sawe that all thyse werkes were good and said ¶ Faciamus hominem &c. Make we man vnto our similitude and ymage. Here spack the fader to the sone & holy ghooste, or ellis as it were the comune voys of thre persones, whan it was sayd make we, and to oure, in plurel nombre. Man was made to the ymage of god in his sowle. Here it is to be noted that he made not only the sowle without the body, but he made both body & sowle. As to the body he made male and female. ¶ God gaf to man the lordship and power vpon alle lyuyng beestis. Whan god had made man it is not wreton. ¶ Et vidit quod esset bonum, quia in proximo sciebat eum lapsurum. For yet he was not parfyght til the woman was made, and therfore it is red, it is not good the man to be allone.

7

7
Страница текста.
Яков де Ворагин.
Золотая легенда.
Кельмскотт-Пресс, 1896

Моррис, считавший выразительной основой книги шрифт, орнамент и их характерную композицию, создающую монолитный и графически цельный лист, подчинял им и иллюстрации: «...иллюстрации произведения должны соединять в себе образы всей печати листа — они должны быть декоративными по характеру, должны быть глубоко и прочно связаны с природой шрифта и его композицией, и также как орнаменты они должны найти свое место в тексте, а не отрываться от него, как это происходит во многих современных ,,livre de luxe"» [9].

Моррис ведет за собой Берн-Джонса и сам процесс вхождения иллюстрации в композицию листа подчиняет строгим архитектоническим законам. «Вот, по крайней мере, четыре требования, которые надлежит считать основными в иллюстрировании печатного текста:

а) В иллюстрации не должно быть линии значительно более тонкой, чем самая тонкая, и более толстой, чем самая толстая в рисунке тела буквы;

б) В иллюстрации должно быть достигнуто приблизительно то же отношение черного и белого тонов на каждом квадратном дюйме рисунка, как и на каждом квадратном дюйме печатной массы;

в) Характер и тональное звучание линий рисунка должно повторять шрифтовые линии или ,,подыгрывать" им;

г) Иллюстрация должна быть заключена в рамку или определенный контур» [10].

Рука художника, направляющего графику Берн-Джонса в декоративное русло, явственно ощущается в мотивах орнаментального решения иллюстративного рисунка. Орнаменты, буйно возникающие в линиях рисунка Берн-Джонса, имеют прямые аналогии со многими декоративными работами Морриса. (Обои, ткани, изразцы и ковры художника, как наиболее приближенные по принципиальной задаче — орнаментации плоской поверхности — к книжной иллюстрации, были основными источниками мотивов орнаментальных решений Берн-Джонса.) В каждой из 87 иллюстраций можно найти трансформированные декоративные образы Морриса. Композиция ранних обоев Морриса «Шпалеры» (1864) повторяется, например, в титульном листе Чосера. Так, по определенным законам создавалось единство декоративного решения текста и орнаментов с иллюстрациями.

Собрание сочинений Чосера, изданное Моррисом в 1896 г., остается полным и ярким воплощением его декоративного стиля в книжной графике.

Кельмскотт-Пресс, потеряв Морриса, начинает постепенно терять свой единый художественный облик.

Выходом в марте 1898 г. посмертного издания «Записок» Уильяма Морриса, в котором автор раскрывает цели основания Кельмскотт-Пресс, сопровождающимся кратким описанием типографии, сделанным С. К. Кокереллом, и аннотированным списком книг, напечатанных в ней,— работой, подводящей итог творчеству Морриса-книжного графика, прекращается деятельность Кельмскотт-Пресс. Это было исторически неизбежно. Развитие проблем книжной графики, поставленных Моррисом и обретших свои первые формы в его руках, уже не вмещалось в рамки Кельмскотт-Пресс. Время требовало новых художников и новых книг.

Чем же могла «маленькая типографская авантюра» Морриса повернуть развитие истории английской книжной графики в новое русло и повлиять на поиски европейских художников этого времени?

Моррису суждено было почувствовать, увидеть и обрисовать контуры проблемы создания книги как единого и цельного по художественно-выразительным средствам произведения искусства, суждено было первому среди своих современников и ближайших предшественников совместить задачи типографские с задачами художественными.

Он сумел проникнуть в самую плоть книги и уловить структуру ее зарождения — бумага, кожа и пергамент для переплета, типографская краска, изготовление и набор шрифта,— именно с этого, образующего все здание книги, фундамента начиналась творческая работа художника. И постижение материального мира книги давало Моррису свободу художественного, графического его выражения, рождая единую и гармоничную книгу.

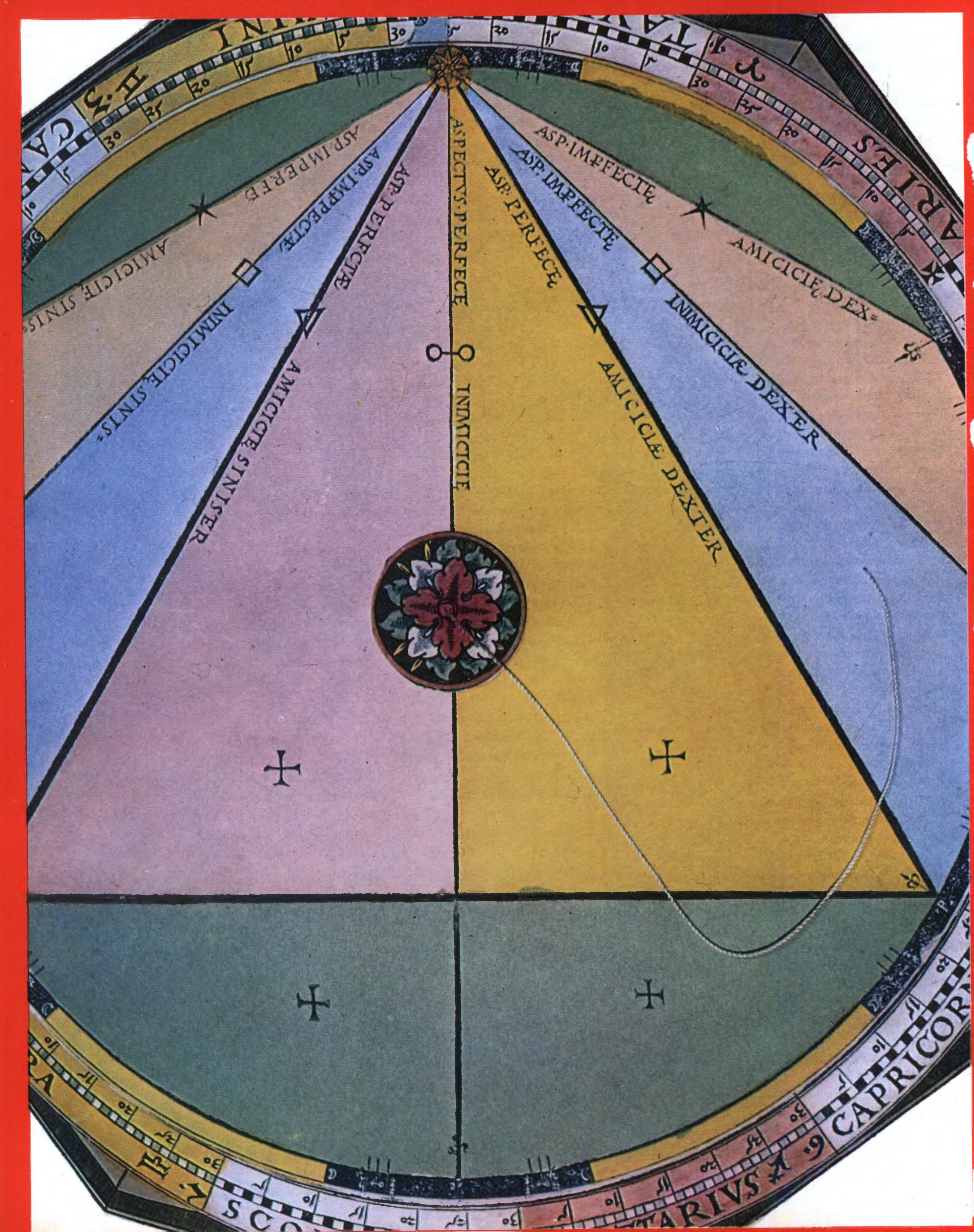
Поэтому наследие Кельмскотт-Пресс остается монументальным памятником истории современной книжной графики.

Т. Верижникова

---

[9] Holiday-Sparling, p. 88

[10] Там же



ASPECTVS.PERFECTȨ
ASP. PERFECTȨ
ASP. PERFECTȨ
ASP.IMPFECTȨ
ASP.IMPFECTȨ
ASP.IMPERFECTȨ
ASP.IMPERFE
AMICICIȨ SINIS
INIMICICIȨ SINIS
AMICICIȨ SINISTER
INIMICICIȨ
AMICICIȨ DEXTER
INIMICICIȨ DEXER
AMICICIȨ DEX
ARIES
CAPRICORN

Н. РОЗАНОВА

Оформление западноевропейской научной книги XV—XVI вв.

Постоянное присутствие рационального и чувственно-эмоционального начал определяет весь характер оформления западноевропейской книги второй половины XV—XVI вв.

1



1
Таблица. П. Апиан. Королевская астрономия. Ингольштадт. П. Апиан, 1540

Сейчас ведется много споров о том, какой должна быть научная книга, и при этом не помнят того, какой она уже была и могла бы стать в настоящем, не забывай она о своем прошлом.

Напряженными усилиями художников, теоретиков книги и ученых за последние годы за рубежом и у нас достигнут значительный прогресс в оформлении научной литературы. Но исходной точкой этого движения был как бы абсолютный нуль в искусстве оформления, ибо аскетическая эстетика разночинной интеллигенции второй половины XIX в., противостоявшая эклектизму буржуазного вкуса, внесла в умы создателей и потребителей научной книги мысль о том, что она должна быть каким-то образом издана, но вовсе не должна быть произведением искусства. Эта программная вкусовая посылка подкреплялась и экономическим фактором (необходимостью максимального удешевления научной литературы с целью ее широкого, демократического использования).

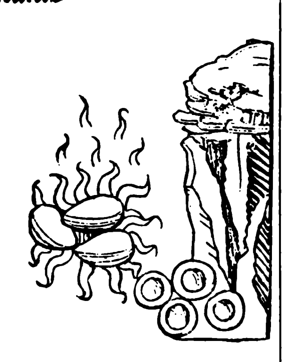
Результатом был выработавшийся в конце XIX в. и унаследованный двадцатым веком тип оформления научной книги с аморфным композиционным решением, с монотонными серыми полосами набора, отпечатанного плохой краской на дешевой бумаге, часто со слишком длинными, трудными для зрительного восприятия строками и слишком малыми полями. При этом почти не использовались типографские возможности по ясному логическому членению, рубрицированию текста. И поэтому коэффициент полезного действия таких книг был гораздо ниже того, к чему стремились авторы, создатели научных изданий.

Это положение на короткий срок частично изменилось благодаря деятельности художников-конструктивистов, работавших как раз над оформлением именно научной книги (популярную политическую литературу в какой-то степени можно отнести к научной книге, ибо она является как бы агитационной формой выражения социологической науки). Советская политическая, научная, научно-популярная книга 20—30-х гг. оформлена лаконично, броско, экономно, доходчиво. В последующие годы эти качества вновь ушли из научной книги, вернув ее к форме, свойственной ей в конце XIX в.— безликой, аморфной, деструктивной.

Оживление в этой области в нашей стране началось лишь около десяти лет назад. Чтобы ликвидировать отставание самой формы книги от ее содержания — развивающейся науки — изучался как современный опыт Запада, так и собственная художественная традиция первых десятилетий Советской власти. И, разумеется, прогресс в этой области сейчас уже весьма заметен. И все же он мог бы быть еще более значительным, оглянись мы на более отдаленное прошлое европейского книгопечатания в те эпохи, когда оформление научной книги еще не противопоставило себя всему книжному искусству, когда наука и искусство, две сферы духовной деятель-

Tractatus





Ca.lxxx.

Operationes.

Ca.lxxxi.

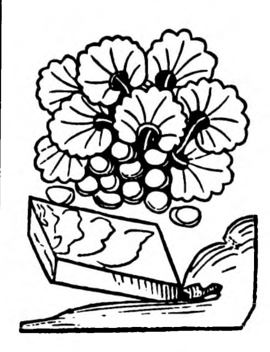
Operationes.

2

2—3

Полосы. Большой сад здоровья. Майнц, Якоб Мейденбах, 1491

De Lapidibus.





Ca.lxxxij.

Melochites z Murrina. Ysidorus
m Melochites lapis est spissius viridis z crassius q̃ smaragdus. hic a colore malue nomen accepit. z in reddendis laudatus signis. Nascitur autem in arabia. Arnoldus. Melochites est gēma viridis smaragdo similis. z valde mollis. Hec mēbra custodit a nocivis casibus. z cunas infancium similiter.

Operationes.

A Item Ysidorus: Murrina est gēma que apud parthos gignitur. sed p̃cipue in germania. humorem sub terra putant calore densatum. candoremq; z ignem. cum quodam colorum repercussu. quales in arcu celesti spectantur. Cuius cõtraria causa cristallum facit. gelu vehementiori concreto. B Albertus. Melochites quem quidam melonitem dicunt lapis ē arabicus grosse viriditatis. sed nõ trãslucidus sicut smaragdus. z est mollis. C Fertur q̃ virtutem habeat custodiēdi gestantem se a nocivis casibus. Et sic p̃ cunabula infantium. Hoc autem in lapidario suo Enax.

Ca.lxxxiij.

Enphites. Albertus. Mēphites
m est lapis a civitate egipti que mēphis vocat. q̃ dr̃ vt ignis calere. virtute quidem non actu.

Operationes.

A Hic tritus z in aqua mixtus in potu det vrēdis vel secandis: quia inducit insensibilitatem ne sentiat cruciādos. Hoc idē ait Enax in lapidario suo.



3

Н. РОЗАНОВА

Оформление западноевропейской научной книги XV—XVI вв.

ности человека, шли рука об руку, обогащая друг друга и способствуя человеческому прогрессу. Такой эпохой для европейской книги была вторая половина XV—XVI вв. Некоторые примеры оформления научной литературы того времени нам бы и хотелось рассмотреть.

Научные книги инкунабульного и палеотипного периодов по содержанию, а стало быть и оформлению условно можно разделить на следующие группы:

1. Книги, содержанием которых является демонстрация фактов, объектов, сведений, стоящих как бы в одном ряду. К ним относятся словари, каталоги, травники, альбомы гравюр с однотипных объектов.

2. Книги, содержащие инструкцию применения теории в практике (нечто вроде учебного пособия).

3. Книги, демонстрирующие обобщенные знания о мире, типа средневековых космографий. В них сосредоточены сведения по истории, географии, этнографии.

4. Книги теоретического плана, посвященные выявлению закономерности строения мира и отдельных его объектов (теория искусства, в частности теория шрифта, астрономия, теория музыки).

В отдельную группу книг этого периода мы бы выделили издания не научные, но построенные по научному принципу. К ним, например, можно было бы отнести так называемую Библию полиглота Плантена.

Структура книг первой группы наиболее простая, хотя и видоизменяемая в пределах рассматриваемого периода.

Одно из древнейших научных печатных изданий, так называемый «Малый сад здоровья»,— Гербарий, или Травник (Hertus sanitatis), выпущенный типографией Шеффера в 1485 г. в Майнце. Книга написана на немецком языке, стало быть, предназначена для пользования довольно широкими кругами читателей. Она содержит описание различных растений и сведения, от какой болезни что применять. В книге нет пагинации и оглавления, столь необходимых в изданиях справочного характера. Однако ориентация в книжном пространстве обеспечивается благодаря тому, что материал расположен в алфавитном порядке. Каждому растению, его изображению и описанию отводится одна страница. В конце книги тоже в алфавитном порядке помещен список болезней с лекарственными прописями описанных выше трав.

Титульный лист, как в большинстве инкунабул, отсутствует. Колофон с издательским знаком Шеффера отпечатан красной краской. Рубрикация выполнена от руки киноварью. Иллюстрации (всего их в книге 368) представляют собой довольно грубо раскрашенные гравюры на дереве.

В ряду аналогичных рукописных книг этот травник сильно уступает другим в художественном отношении. Среди раннепечатных книг он вы-



Camphora – campher — Cap·lxix

Camphora grece et latine·arabice camphor· In dem büch circa instans in dem capitel Camphora beschriben vns die meister daz der sy kalt vnd drucken in dem dritten grat Vnd spricht do selbest daz camphora sy eyn safft eyns kruts also geheyssen also dan auch spricht Diascorides vñ etlich meister meen· Auch sprechen etlich daz diß sy eyn gumme eyns grossen baumß do sich die leoparden vnder legen vmb deß schedens willen·

глядит наиболее примитивно, предлагая читателю лишь элементарную логическую и зрительную разгруппировку материала. При сопоставлении его с «Большим садом здоровья», отпечатанным шестью годами позже (в 1491 г.) Якобом Мейденбахом в том же Майнце, становится заметно, как стремительно эволюционировало искусство оформления такого рода научной литературы.

В XV в. «Большой сад здоровья» издавался только на латыни и предназначался, следовательно, для людей ученых, преимущественно лекарей. По составу книга эта аналогична предшествующей, но более капитальна по объему, содержит описания и изображения 530 растений, 464 животных, 122 птиц, 106 рыб, 144 минералов. Материал разделяется на 1066 глав, иллюстрированных 1073 гравюрами на дереве, по нескольку на каждом развороте. Несмотря на значительный объем, книга удобна в пользовании благодаря продуманной структуре, наличию оглавления, индекса и нумерации листов. Кроме того, образная сила иллюстраций столь велика, что заставляет видеть описываемые объекты в острой характерности, а это способствует запоминанию материала и ориентации в уже прочитанном. В послесловии к книге издатель пишет:

«Со своей стороны все эти доступные для понимания, тщательнейшим трудом собранные книги напечатал красивейшими подвижными литерами на свой счет Якоб Мейденбах, гражданин Майнца. Он приложил все свое старание и максималь-

4
Полоса. Малый сад здоровья. Майнц. Петер Шеффер. 1485

5
Полоса. Кресченцо. Книга о сельском хозяйстве. Венеция. 1519

Н. РОЗАНОВА

Оформление западноевропейской научной книги XV—XVI вв.

TERTIO 48



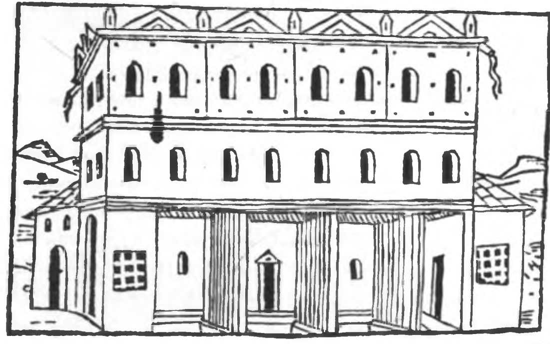
I sopra nel secondo libro generalmente tractato del cultiuamento de campi. Ora in questo terzo libro diro singularmente del cultiuamẽto & vtilita di ciascuno seme & fructo che i essi si racoglie & principalmẽte per ordine dalfabeto. Et prima diro dellaia & granai che a ciascuno seme conuiene e necessario.

Dellaia dabactere. cap. I.



Aia nõ de esser di lũgi dala villa pchẽ sia piu agieuol aportarui. & aciochẽ p la piu psẽ seza daltri vicini dl signior ouer pcurator nõ si generi sospecto ma sia come dice Palladio piana in terra ouero i su sasso rapianato ouero in loco doue per lo calpestrare dellũgia delle peco re: & per lo mescolamento de lacqua sia salda; & presso allaia vn loco alto & pião & puro nelquale si ponga il grano si che al coperto si possa raffredare & poi ne granai si porti laq̃l cosa velo fara piu durare. Facia vno tecto ouero vna altra copritura chẽ sia simigliãte acio che nel tẽpo delle subite pioue la biada monda o uero pĩsso a mõda si porti. Sia adunque in loco alto & apto di lungi da gliorti & dale vignie & dagli arbori fructiferi: & si come alle piãte pi cole & tenere gioua illetãe & la paglia: & cosi questo come inimico cor rõpe & fora le loro foglie.

Degranai capitulo secondo.



5

ный труд, чтобы в этой прекрасной книге были описаны и изображены в их естественном виде и растения, и цветы, и животные, и пернатые, и рыбы, и все другое. Сам же печатник Якоб хотел, чтобы таким образом читающим передать содержание, а разглядывающим дать возможность развлечься...»

Значение этой книги в истории книжного искусства, как считают исследователи, огромно. Среди книг по естествознанию она признана лучшей в колыбельный период.

Если словари не нуждаются в иллюстрациях, а каталоги могут быть снабжены ими, но могут обходиться и без них, то в книгах научно-описательных, таких, как «Анатомия» Андрея Везалия (Опоринус, Базель, 1543) или «Костюмы» (1577) и «Ремесла» (1568) Иоста Аммана, иллюстрации оказываются основным опорным элементом передачи информации. Изображение служит здесь не зрительным комментарием (как в рассмотренных выше лечебниках), а основным содержательным объектом, ради которого и предпринято издание.

Как правило, иллюстрации в них создаются если не самими авторами, то под непосредственным их наблюдением. Например, иллюстрации к первому изданию труда по анатомии знаменитого врача Андрея Везалия были созданы его другом Иоганном Стефаном Калькаром (учеником Тициана) и награвированы на дереве Николаем Стонием. Вся работа велась под контролем автора в Италии, откуда награвированные доски были

посланы в Базель к Опоринусу. В книгах такого рода лежат истоки историко-бытовых, научных альбомов и альбомов по искусству. Возможно, что в силу отсутствия механических способов воспроизведения оригиналов и необходимости привлечения к работе художников-граверов (понятия репродукционной гравюры тогда еще не существовало) все издания такого рода оказываются настоящими многосложными произведениями искусства, независимо от ординарности и обыденности объекта изображения. Для многих из таких гравюр предусматривалась раскраска, но в большинстве случаев нераскрашенные экземпляры оказываются не менее, а то и более ценными, ибо в них особенно ощутима и не скрыта звонкая линия графики в материале. При этом степень точности воспроизведения объекта здесь не уступает современной фотографии, а может быть, где-то имеет преимущества перед ней, так как авторская гравюра акцентирует наиболее интересные — с точки зрения эпохи — стороны объекта.

Стиль времени и вкус потребителей формировались в согласии с личными творческими поисками граверов. Ведь антагонизм между художником и зрителем, обострившийся в XIX и XX вв., не извечен. Ренессанс в целом не знал его ни в одной области искусства, а тем более в самой демократической — в книжной графике. И в результате вполне рядовые издания представляются нам сейчас классическими монументами эпохи, обладая и научной информативностью и эстетическими достоинствами.

С этой точки зрения интересно рассмотреть издания и второй группы, условно выделенной нами как книги учебно-инструктивного назначения.

Ранессансная научная мысль вырастала из современного ей эксперимента и из воскрешения античных знаний. И в том и в другом случае она имела прикладной выход в практику человека. Поэтому в научных книгах этой эпохи не только дается объективное описание фактов и базирующейся на них теории, но и предлагается инструкция по ее применению. Таковы, например, книги Джорджо Агриколы «О горнорудном деле» (Фробен и Эпископиус, Базель, 1556), Бруншвига «О чуме» (Грюнингер, Страсбург, 1500) или книга по сельскому хозяйству Кресчентио (Венеция, 1519).

Самая известная в этом ряду книга Агриколы, бывшая первым научным трудом по металлургии и использовавшаяся в качестве основного руководства для металлургов вплоть до XIX в. 275 гравюр на дереве воспроизводят процессы разработки руд. Как и иллюстрации к Везалию, гравюры эти делались под наблюдением автора, и без них цель издания не может быть достигнута.

В сравнении с первым изданием Агриколы книга по сельскому хозяйству Кресчентио самая ординарная, она даже не лишена художнических и типографских просчетов,— и именно из-за своей ординарности, обычности для своего времени она особенно интересна. Она немалого объема, поэтому кроме сигнатуры понадобилась фолиация, т. е. нумерация листов. Это в соединении с колонтитулами и предметным указателем, помещенным в конце книги, создает основную систему пространственно-смысловой ориентации. Текст довольно четко рубрицирован, для чего служат гравированные инициалы (хотя последние впечатаны и не везде: на некоторых страницах оставленное для них место так и не было заполнено) и иллюстрации. Так же, как и буквицы, выполненные в гравюре на дереве, иллюстрации изображают отдельные трудовые процессы и, как правило, привязаны к началу раздела. Выполняя однотипную роль (роль заставок), они выдержаны в одном размере: их ширина приблизительно равна полуторной ширине столбца текста (при двухколонном наборе). Их положение на странице выравнивается по правому или левому краю набора. Благодаря этому каждая страница с иллюстрацией выглядит цельно. Однако встречаются страницы и целые ряды разворотов, совсем лишенные изобразительных элементов, что перемежается страницами, сильно насыщенными иллюстрациями. Это делается без смысловой аргументации, т. е. несколько механически, приводя к неоправданным перебоям ритма движения по книге. И все же этот недостаток — лишь частность, легко изживаемая впоследствии в книгах подобного рода.

В целом же из таких книг в самом скором будущем (в XVII в.) вышли, с одной стороны, рационально и по-деловому оформленные учебники, а с другой — книги научно-популярного плана (типа изданий Эльзевиров).

Если в рассмотренных книгах легко можно обнаружить просчеты издательского плана, то книги третьей и четвертой групп в большинстве своем являют не превзойденные впоследствии образцы графического и типографского искусства.

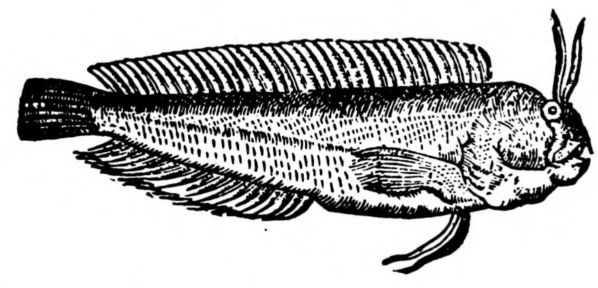
«Всемирная хроника» Хартмана Шеделя, изданная Кобергером в Нюрнберге в 1433 г.,— одна из первых печатных книг типа средневековых космографий.

Все представления о мире, обитаемом человеком, с момента его легендарного рождения и по эпоху, современную создателям книги, в ней отражены. Книга крупного формата (in folio), большого объема, с торжественно (и непривычно для той эпохи) предваряющим текст крупношрифтовым первым листом, внешне напоминающим титульный, производила, видимо, на современников не менее внушительное впечатление, чем на нас, хотя мы, находясь под обаянием седой старины, к чему-то, представленному в книге, относимся со снисходительной иронией. А современники принимали эту книгу с полным доверием к ее содержанию и, кроме всего прочего, с восхищением к чуду ее создания новым, невиданным раньше способом: Ибо пятьдесят лет искусства книгопечатания, видимо, не изгладили еще из

6
Полоса. П. Маттиоли. Наука медицина. Венеция. Вальгризи. 1565

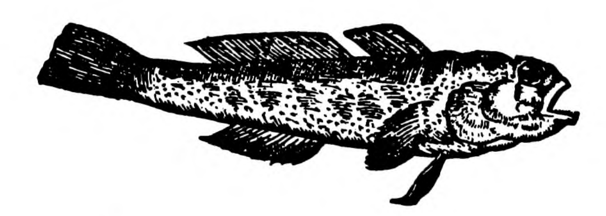
In Lib. ſecundum Dioſcoridis. 337

GOBIVS IIII.



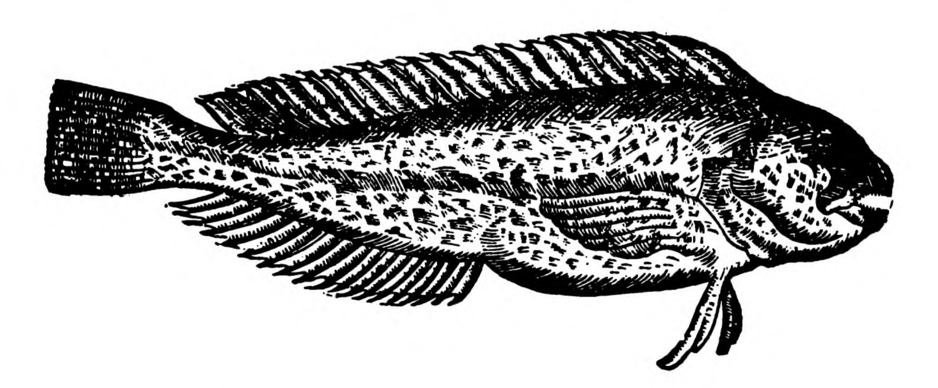
tur, laudatiſſimi quidem, propterea quòd eorum iecur maximam cum palato ineat gratiam. Nam tametſi hi piſces, qui Italis dicuntur Bottanisſe, fluuiatiles Gobij non ſint, de quibus meminit Auſonius, ſunt tamen omnibus ſuis partibus, pulpaque adeo Gobijs ſimiles, ut mihi nihil uerendum ſit, quin rectè in gobiorum fluuiatilium, lacuſtriumque genere recenſeri poſſint, quemadmodum & ij, qui in fluuijs uniuerſim minores exiſtunt, quanquam ex ijs etiam nonnullos inuenias, qui duas, aut tres

GOBIVS V.



uncias pendant. In agro Tridentino pauci admodum ſunt fluuij, qui Gobios non alant: nanque & Athesis & Noſius, & Lauiſius, & Sarca ijs refertiſſimi ſunt. Hos inibi quidam uulgò uocant Capitoni, quidam uerò Marſoni: at in Hetruria, ubi tamen rariſſimi habentur, corrupto à Gobijs uocabulo, uulgò dicuntur Ghiozzi. Sunt hi piſciculi non modò concoctu facillimi; ſed & ori ſuauiſſimi, atque gratiſſimi, præſertim cùm ouis turgent: hæc enim in his & pinguia, & copioſa ſunt, guſtui uerò

GOBIVS VI.



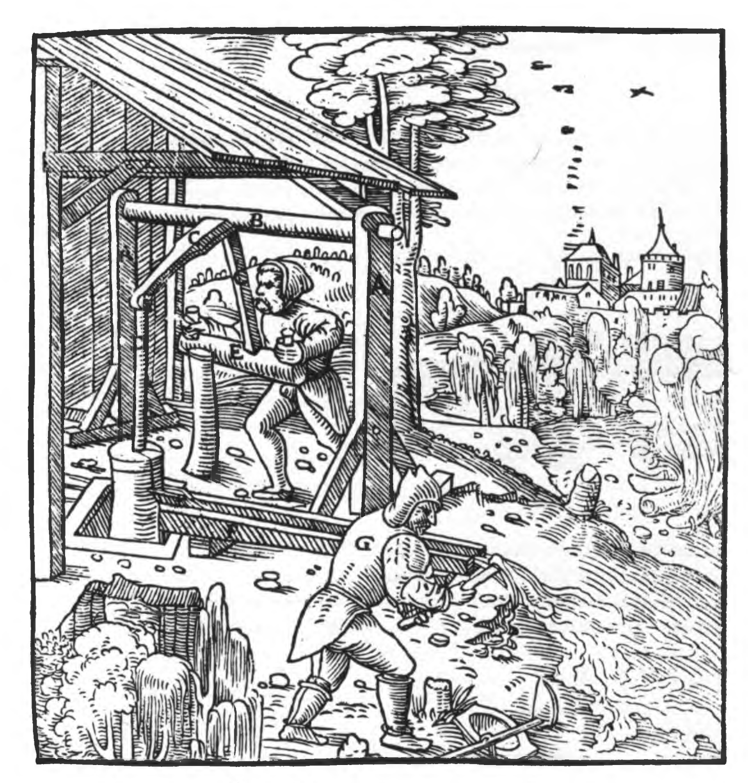
ſuauiſſima. Quo fit, ut ſolertiſſimi piſcatores horum fœturas obſeruantes, non minus expiſcandis ouis operam nauent, quàm piſcibus ipſis. Nomina. *Κωβιὸς Græcis, Latinis ſimiliter Gobius appellatur: Arabibus, Kamen: Italis, Gobio: Germanis, Goeb: Hiſpanis, Cadozes: Gallis, Gouiones.*

Ff Ouitos

LIBER SEXTVS. 137

uertuntur. In medio eius axis duo tigilla ſunt incluſa: in quorum alterius capite infixum eſt pilum: ad alterius uerò caput affixum eſt tignum graue, ſed curtum, ut protruſum inter duo illa tigna ſtatuta moueri, atq; quaſi ire & redire poſſit. Id tignum cùm protrudit operarius, pilum ex fiſtula extrahitur: cum ſua ui redit, intruditur: quo modo aquam, quam fiſtula concipit, pilum orbiculi foraminibus hauſtam exprimit per ſiphunculum in canalem. Sunt qui uectem in locum tigni curti ſupponunt: uerùm hic ſipho, ut etiam proximus ſuperior, minus quàm cæteri, in metallis eſt uſitatus.

Tigna ſtatuta A. *Axis* B. *Tigilla* C. *Pilum* D.
Tignum curtum E. *Canalis* F. *Hic deducit aquam e canali effluentem, ne in foſſas actas influat* G.



Quarta ſiphonum ſpecies ſimplex non eſt, ſed duplex: ea ſic ſe habet. Sexangulus truncus faginus, longus pedes quinq;, latus duos & dimidium, craſſus ſeſquipedem in duas partes ſecatur: quæ ſecundum, ferreum axiculum, in eis collocandum diſtribuuntur, & tam altè & latè excauantur, ut in ipſis uerſari poſſit: cuius axiculi pars, quæ in trūco includitur, tota teres eſt,

m 3 eiusq;

7

сознания людей тех времен, когда рукописные книги подобного рода из-за своей дороговизны могли быть достоянием лишь царственных особ. «Всемирная хроника» Шеделя изобилует иллюстрациями, выполненными, как и всегда в ту пору, в гравюре на дереве, раскрашиваемой от руки. Гравюры объединяются со шрифтом так же органично и свободно, как в допечатных книгах миниатюры связывались с рукописным текстом. (Впоследствии, особенно со времени широкого применения металлической гравюры в книге, это качество стало утрачиваться.) В издании применяется свободная верстка. Иллюстрации помещаются в оборку, на полях, в центре страницы, вразрез с текстом, на отдельных страницах или даже на полных разворотах. Ритмическая организация текста чрезвычайно разнообразна, что при большом объеме книги оказывается вещью весьма полезной, так как эмоции читателя все время освежаются новыми зрительными впечатлениями,

7 Полоса. Г. Агрикола. Трактат о металлургии. Базель, Х. Фробен и Н. Эпископиус, 1556

8 Полоса. Брунсвиг. Книга о чуме. Страсбург Грюнингер, 1500

Н. РОЗАНОВА

Оформление западноевропейской научной книги XV—XVI вв.

влияя и на тонус восприимчивости. Что же касается информативной роли иллюстраций этого издания, то она еще осознана создателями книги не полностью. Так, например, одна и та же гравюра, изображающая общий вид средневекового города, применяется для иллюстрирования текстов, описывающих самые разные объекты.

Другой пример того же эмоционального подхода к иллюстрации находим и в книге, отпечатанной уже в середине XVI в. Речь идет о знаменитой книге так называемого Олая Великого (Olaus magnus «Historia della gentix et della natura dele cose settentrionali». Венеция, Джунта, 1565). В отличие от гравюр «Всемирной хроники» Шеделя иллюстрации здесь, за малым исключением, одноразмерны: по ширине они чуть больше половины длины строки; их пропорции горизонтальны, и, как правило, они выполняют роль заставки к началу главы. Большинство иллюстраций имеет бытоописательный характер, но часто с немалым налетом сказочности. Откуда этот элемент в научной книге? На первый взгляд кажется, что это было вызвано ограниченными знаниями и своеобразным представлением о мире и автора книги, и автора иллюстраций. Но при ближайшем их рассмотрении и сравнении с более

8

Das.VI.Capitel

Nucis muscate Zedoarie Zinziber
añ ℈ j ß Cinamomi electe ʒ ij
Fiat puluis. Vß de puluer sol mã ne/
men dz halb teil vnd dar zů thůn zuc/
cer taberzet das ist wysser fyner zuccer
℥ v. zerlaß in mit aqua scabiosa aqua
rosarũ / aqua buglossata als vil das
sein genůg ist vnd thů dar zů Con/
serui rosarũ Conserui buglosse Cõ
serui nenufaris Tyriace optime pro/
bati añ ℥ ß Fiat electuariũ in modũ
opiate. Aber wilt sein i tabalis ha
bẽ so laß die conser. vnd tryace hussen
vnd süds vnnd mach es in tabalis.
Du möcht auch wol pillule vß dem
puluer machẽ. ℞ Puluis p̃scri
pti ʒ ij Aloepaticum ʒ ij Mirre
Cruci añ ℈ j Trociscorum de cam/
phora ℈ ß Fiat pillule cũ succo ace/
tose. Zum dickern mal die menschẽ
ein grusamkeit od widerwertikeit ha/
bent stetiglichen in zů nemẽ puluer ele/
ctuarien oder in tabalis / vnnd wer in
anmütiger zů nemen in tranck oder
in einem luttern wasser gestalt zů ne/
men. Offt ich ein menschẽ gesehen hab
der da keinerley artzny in bringen mo/
cht vnd doch vast gern ĩ nã mit trecken
sunderlichen die gebranten oder gedi/
stillierte wasser võ lutterkeit irer sub/
stantz. Darum wil ich dir
hie setzẽ etliche erfarent vñ
bewert gedistillierte wasser
für die pestilentz.



So man das
buchẽ ist allen tag
vff ein lot des mor/
gens nüchtern sunderlichẽ
so sie kummen ist von kal
ter füchtigkeit in kalter zyt
als im herbst vnd kalten
landen / wann es ist genãt
kalt vnd ful vergyfftig fü/
chtikeit verzert vnd trück/
net als die sunn das was
ser vff einem gehowenem
grab stein ein egk lecken
verzeren vñ dorren ist / vñ
das ist nit allein für die pe
stilentz / sunder auch für alle
vergyfft die dem geben od
er selber essen würt od hatt
das würt also.
Nym ort saffron j lot
Mirre Tormẽtille Syp
tam Boli armeni Terre
sigillate Been albi Be

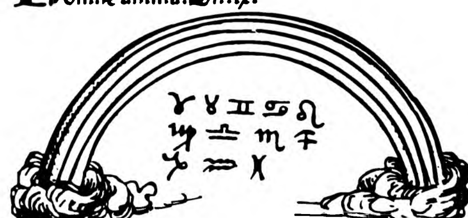
Secunda etas mũdi Foliũ XI



Ecunda etas mũdi principiũ a Noe habuit post diluuiũ: qd̃ fuit vniuersale p totũ. Anno sexcẽtesimo vite Noe a pncipio aũt mundi ƀm he. Millesimosexingentesimoquinquagesimosexto. Sed ƀm .lxx. interptes quos Beda et ysido. approbãt Bis mille ducenti ⁊. xlij. ⁊ durat vsq3 ad abrahã ƀm he. 292. annis. Sed ƀm .lxx. 842. annis. Ante diluuiũ vo p.100. annos Dominus apparuit Noe id ẽ quingentesimo anno vite Noe.

Noe diuini honoris et iusticie amator filius Lamech. ingenio mitis ⁊ integer inuenit grãm coram dño. Cũ cogitatio hominũ pna erat ad malũ. Omi tpe omes in viam rectã deducere satagebat. Cũq3 instaret finis vniuerse carnis precepit ei dñs vt faceret arcam de lignis leuigatis bituminatã intus et extra. que sit trecẽtoꝝ cubitoꝝ geometroꝝ longitudinis. Oro sius ⁊ post eũ Augusti. ⁊ Hugo. Cubitũ geometricũ sex cubitos vsuales facere dicũt: quã pticas noiant. Sit itaq3 trecẽtoꝝ pticaꝝ lõgitudis: quinqginta latitudinis ⁊ triginta altitudinis. i. a fundo vsq3 ad tabulatũ sb̃ tignis. Et i cubito cõsum mab illã. In q̃ mãsiũculas cenacla fenestrã ⁊ ostium i latere deorsum facies. Noe igit post cẽtũ ⁊ xx. ãnos ad arcã fabricatã. q̃ p solano vite erant ncẽria cõportauit. Cũctoꝝq3 aialiũ ad bnadũ genus eoꝝ masculos sil' ⁊ feminas pariter introduxit. Ipe demq3 ⁊ filij ei' vxor ⁊ vxores filioꝝ primo die mẽs aprilis ingressus ẽ. Facto diluuio cũs dñs oẽm carne deleuit. Noe cũ suis saluat' ẽ. Stetitq3 arca sup altissimos mõtes armenie. Qui loc' egressoꝝ vocat. Egressi deo grãs egerũt. Et altare facto: deo sacrificabant,

Hoc signũ federis qd̃ do inter me et vos ⁊ ad omnẽ aiam. Gñ. ix.



Arcus pluuialis siue Iris licet dicatur hre sex vel quattuor colores. tñ duos colores pncipaliter habet. q̃ duo iudicia repñtant. aqũs diluuiũ pteritũ figurat ne ampli' timeat. igneus futurũ iudiciũ signat per ignem vt certitudinaliter expectet. Illo diluuij Anno prima seculi etas terminata ẽ ab Adã vsq3 ad diluuiũ inclusiue. Etas scd̃a incepit q̃ ⁊ ad abrahe natiuitatẽ vsq3 perdurat.

Noe vna cũ filijs ⁊ vxore ac filioꝝ vxorib' et archa egresso: pfestim altare edificatore aucti pecorib' volatilibusq3 mũdis holocausta dño obtulit. Et ei' odorẽ suauitatis odorat' ẽẽ dñs. Propter qd̃ eidem dñs benedixit ac filijs suis dicẽs.

9 Полоса. Всемирная хроника Хартмана Шеделя. Нюрнберг. Антон Кобергер. 1493

10 Полоса. Олай Великий. Книга о делах Севера. Венеция. Лука Антонио Джунта, 1565

A

De gli horribili mostri de li liti di Noruegia. Cap. V.



Sono ne li liti, e nel mare di Noruegia, pesci mostruosi, li quali hãno inusitati nomi (quantunque siano tenuti tra le sorti de Ceti) li quali al primo aspetto dimostrano la fierezza, & crudelta loro, & a chi li risguarda, mettono spauento, & quelli, che lungamente li risguardano, empiono di timore, e di stupore. Perche sono di forma, e fattezza horribili, hãno li capi quadri, & d'ognintorno spinosi, & acuti, e di lunghe corna circondati, a guisa d'una radice d'un albero estirpato, sono lunghi dieci, o dodici braccia, di colore negrissimo, hanno gli occhi molto grandi, e sono larghi otto, o dieci braccia, o piu. La pupilla de l'occhio loro, è larga un braccio, la quale e di color rosso, e fiammeggiante, che di lontano ne li tempi oscuri, e tenebrosi, tra le onde, come se un fuoco fusse acceso, a li pescatori si mostra, ha li peli spessi, e lunghi, come le penne de l'Ocha, a guisa d'una prolissa barba, il resto del corpo poi, secondo la proporzione de la grãdezza del capo, il quale è quadrato, e molto piccolo, perche non è lungo oltra quattordici, o quindici braccia. Vna di queste bestie ageuolmente sommerge, e ruina molte naui grandi, e piene di fortissimi nauiganti. Di questa marauigliosa nouita, da chiaro testimonio, e fa certissima fede, una lunga, e bellissima Epistola di Erico Falchendorff, Arciuescouo de la Chiesa Nidrosiense, la quale è Metropoli di tutto il Regno di Noruegia, e fu mandata a Papa Leone decimo, l'anno del Signore MDXX. a la quale Epistola, era congiunto un'horrendo capo d'un altro mostro insalato. Plinio ancora al lib. ix. nel xxxiij. cap. dice, che le unghie de' pesci, detti Pettini, ne le tenebre rilucono marauigliosamente, & ancora ne la bocca di coloro, che li mangiano; e cosi de li pesci, detti Dattili, o Deta, de li quali tratta nel medesimo lib. al lxi. cap. Tutto il capo adunque di questa bestia, è circondato di corna, come d'un durissimo cuoio, & è molto graue. Perche forse la natura cosi ordinò, accioche piu tosto si sommergesse, nè altroue si uede maggior lasciuia de la natura. Perche egli ha scherzato molto ne le corna, e ne le armi, che ha date a gli animali, come testifica Plinio al xi. lib. nel xxxviij. cap. e Perotto nel lib. intitolato il Cornucopia.

Bestie horribili nel mare di Noruegia.

Forme horribili di pesci.

B

Del mostro, detto Fisetere, e de la sua natura. Cap. VI.

C



Tra li pesci, detti Ceti, ne è uno, detto Fisetere, ouero Priste, il quale è lungo cc. braccia, e questo ha una seuerissima natura, perche in danno de li nauiganti spesso si inalza sopra le antenne, & alberi de le naui, e prendendo con le sue fistole grã copia d'acque, e raccoltele sopra il capo, per le bocche de le fistole, poi le rouerscia tutte, e le uersa sopra le naui: tale che con questa tempestosa pioggia, bene spesso sommerge le naui, ancora che grossissime, e gagliardissime siano, ouero espone li nauigãti a grandissimi pericoli. Nè ciò è marauiglioso, perche questo Priste, secondo che testifica Vincenzio, è una fiera di tanta altezza, che leuandosi, & inalzãdosi sopra le onde, mostra essere una grandissima colonna, e gettando le acque di molto alto, come un diluuio spauenta li nauiganti: E di questa calamitosa cosa, ne fa testimonio Strabone al xv. lib. parlando di quel gran Narcho, soprastante di tutta l'armata d'Alessandro Magno, doue dice. La grandezza de li Fiseteri, si grandi

Come il Priste sõmerge le naui.

Narcho.



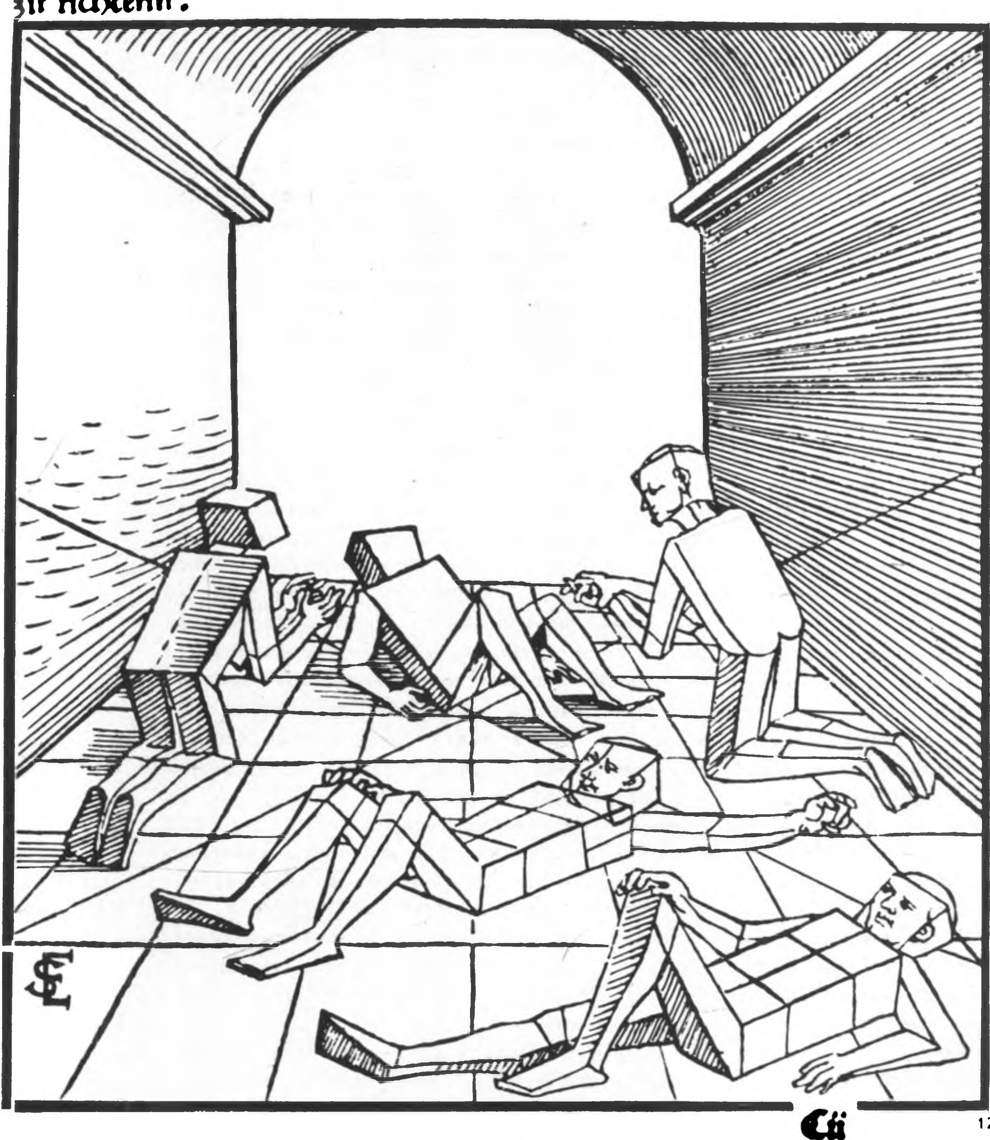
11

11
Полоса. Гафуриус. Теория музыки. Джованни Петро, 1492

12
Иллюстративная полоса. Э. Шен. Исследование пропорций. Нюрнберг, Христоф Зелль, 1542

Die zehennd vigur.

Die zehennt Figur zaygt an vou Fünf possen / in einem Geheus von dreyen ligenden / vnd Zweyen knieenden / mit Iren dreyen beweglichen gelidren wie sie in der vierung begriefen sind so wayst du dich darnach zu richtenn.



Cii

12

поздними аналогичными книгами напрашивается и другой ответ.

Разумеется, научные трактаты XV—XVI вв. еще не полностью освободились и от средневековой схоластики, и от фантастичности мыслей о мироздании. Кроме того, и фактические сведения европейцев об обитаемом мире страдали неполнотой, лакунами, которые, естественно, как вакуум, легко заполнялись сказочными домыслами. И это не могло не наложить свой отпечаток на внешний облик книг того времени. Поэтому на взгляд современного человека оформление научной литературы эпохи Возрождения близко к тому, что принято сейчас в научно-фантастической книге. Однако самая фантастичность некоторых иллюстраций научной книги XVI в. была, как нам кажется, не иллюстративным отражением фантастических теорий, а сознательным допущением в сферу науки, в научную книгу художественного вымысла, развивающего ассоциативное мышление и приближающего человека к диалектическому познанию истины.

Что же касается пространственной организации текстового материала, то она в этой книге в высшей степени рациональна и научно выверена. По традиции, сложившейся еще в Средневековье, когда первое знакомство с книгой начиналось с чтения начальной и конечной ее страниц, книга имеет два как бы равнозначных ввода: титульный лист и последняя страница почти полностью идентичны и в зрительном, и в информативном плане. Вперед вынесен алфавитный указатель. Все повествование членится на «книги», а внутри них — на главы. Быстрая ориентация обеспечивается благодаря колонтитулам и колоннации, но колоннации совершенно особого рода, принятой в европейской книге сравнительно недолгий период и лишь применительно к специфическим видам изданий. Страницы здесь, как и в рассмотренной нами книге по сельскому хозяйству, пронумерованы через одну, т. е. по листам, но есть еще и система буквенной нумерации в пределах листа: a, в, c — на правой и d, e, f — на левой его сторонах. Эти буквы ставятся на внутреннем поле, соответственно трем разным уровням высоты наборной полосы. Поэтому в алфавитном указателе приводятся координаты и цифровые и буквенные. Если представить весь текст книги в развертке сплошной бумажной ленты, то цифры соответствуют вертикальным, а буквы — горизонтальным членениям. Вместе же они образуют как бы систему меридианов и параллелей, в которой легко и быстро отыскивается нужный раздел.

Процесс поиска облегчается и вынесением на внешнее поле кратких сведений о содержании каждого раздела. Сквозное чтение этих служебных подзаголовков соответствует процессу «проглядывания» текста, к которому мы столь часто прибегаем при работе с научной литературой. При такой деловой и точной системе пространственно-текстовой ориентации в книге сохраняются слова-«стражи» (внизу страницы, в правом углу), выполняющие роль не столько разделения, сколько связи между страницами. И в этом сказывается не просто некоторая инертность искусства книги, верность его жизненно уже неоправданным формам, но в известном смысле и память, которую хранит новая конструкция европейской книги-кодекса о своей прародительнице и предшественнице книге-свитке, непрерывной и плавно разворачивающейся ленте.

В рассматриваемой группе книг исключительным обаянием обладает «История Англии, Шотландии и Ирландии» Рафаэля Холишеда, изданная в 1577 г. в Лондоне Джоном Ханом.

Рядовая страница этой книги с двухколонным набором текста и иллюстрацией, помещенной вразрез, демонстрирует сложную и логичную систему, делающую эту книгу простой для восприятия и запоминания. Колонтитулы, пагинация, «стражи», цифровая разбивка текста по вертикали внутри межколонного пространства, издательские комментарии на полях — вот те элементы, которые создают наиболее благоприятную среду для чтения.

При этом использован шрифт округлых и четких начертаний, а пропорциональные соотношения всех элементов, строящих страницу, таковы, что мы вначале как бы не замечаем ни одного из них, так как зрительно погружаемся в органическую, неразложимую систему. Естественная простота и ненавязчивая элегантность — это те свойства английской национальной школы, которые оказались столь прочными и жизнеспособными, что естественно перешли и в современное книжное искусство, например в издания английских университетов или в книги, выпускаемые фирмой «Пингвин». Это выгодно отличает их от современных изданий других стран.

Особым разнообразием художественных решений отмечено оформление теоретических трактатов по отдельным отраслям научных знаний, например теории искусства, астрономии, музыке.

Если сравнить эти издания с нынешними книгами по искусству, то бросается в глаза непритязательная скромность и практичность оформления в противоположность нашим книгам по искусству, наиболее роскошным и дорогим из всех, которые сейчас существуют. Иллюстрации эстетических трактатов XVI в. — это не приложение, которое может быть произвольно сокращено или увеличено в объеме, а та содержательная основа, без коей вообще невозможен трактат. В иллюстрациях наглядно демонстрируется система теоретических доказательств, они же служат и пространственной моделью той или иной теории. Видимо, в оформлении этих книг в какой-то мере отразилось положение искусства по отношению к наукам и ремеслам. Ведь до Высокого Возрождения искусство еще не было противопоставлено ремеслу. Организационно средневековым цеховым уставом это было закреплено тем, что живописцы, например, принадлежали к цеху аптекарей,

13
Полоса. Свод законов юридического права Нюрнберг, Антон Кобергер, 1482

Н. РОЗАНОВА

Оформление западноевропейской научной книги XV—XVI вв.

De seruitutibꝫ prediozū vr-banozum. Rubrica.

p Paul⁹.

Urbanoꝝ pdioꝝ iura talia sunt. altius tollēdi: et officiēdi: luminibꝰ vicini: aut nō extollēdi. Itē stillicidiū auertē di ī tectū vel ī areā vicini: aut non auertēdi. Itē immitēdi tigna ī pariete vicini. ꝛ deniqꝫ pȷiciēdi: ptegē-dic: ceteraqꝫ istis sil'ia. u Ulpia.

Sit ꝛ hec futur⁹ coꝝ: ne pspe-ctui officiaẗ. p Paul'.

Uiminū seruitute cōstituta: id acquisitū videẗ: vt vicin⁹ lumina nr̄a excipiat: cū aūt seruit⁹ imponiẗ: ne luminibꝰ officiaẗ: hoc maxime adepti videmur. ne ius sit vicino inuitis nob altiꝰ edificare atqꝫ ita minuere lumina nr̄oꝝ edificioꝝ.

Mutū aūt u Ulpian'. in futuritibꝰ accipe debem⁹: ń cum qui ptradicit: h et eū q nō consentit. Ideo pōpoñ⁹ li. xxij. infantē ꝛ furiosū inuitos recte dici ait. ñ eū ad factū. h ad ius futuritis hec verba referunẗ. g Idem.

Ec aūt iura sil'r vt rusticoꝝ q̄s pdioꝝ certo tpe nō vtendo pereūt. Nisi q hec diffinitudo ē. q nō oīmodo pereūt nō vtendo: h ita si vicinus simul libertatē vsucapiat: Ueluti si edes tue edibus meis seruiāt: ne altiꝰ tollanẗ: ne luminibꝰ meaꝝ ediū officiaẗ. ꝛ ego p statutū tps fenestras meas pfixas habuero. vel obstruxero: ita demum ius meū amitto. si tu per hoc tps edes tuas altiꝰ sublatas habueris. alioquī si nihil noui feceris: retineo seruitutem. Item si tigni immissi edes tue seruitutē debēt: ꝛ ego exemero tignū. ita demū amitto ius meum si tu foramē vn̄ exemptū ē tignū obturaueris: ꝛ p pstitutum tps ita habueris. alioqn si nihil noui feceris: integrū ius meum pmanet.

Uod autē p Pompo. ex edificio meo me posse pspici. vt libertatē vsucaperē dr̄. idē me nō psecuturū: si arborē in eodē loco sitā habuissē mucius ait: et recte: quia non ita in suo statu ꝛ loco manet arbor: quēadmodū paries ppter motū naturalē arboris.

Arietē q̄ p Paulus. naturali rōne pmunis est: ad terutri vicinoꝝ demoliendi eum ꝛ reficiendi ius nō est. q: nō solus eo munus est. u Ulpian⁹.

Un eo qui extollēdo obscurat vicini edes. quibꝰ nō fuiat: nulla pcetit actō. g Idem.

1 בראשית ברא אלהים את השמים ואת
הארץ: * והארץ היתה תהו ובהו וחשך
על פני תהום ורוח אלהים מרחפת על
פני המים: * ויאמר אלהים יהי אור
4 ויהי אור: * וירא אלהים את האור כי טוב ויבדל
5 אלהים בין האור ובין החשך: * ויקרא אלהים לאור
יום ולחשך קרא לילה ויהי ערב ויהי בקר יום אחד:
6 * ויאמר אלהים יהי רקיע בתוך המים ויהי מבדיל
7 בין מים למים: * ויעש אלהים את הרקיע ויבדל בין
המים אשר מתחת לרקיע ובין המים אשר מעל לרקיע
8 ויהי כן: * ויקרא אלהים לרקיע שמים ויהי ערב
9 ויהי בקר יום שני: * ויאמר אלהים יקוו המים
מתחת השמים אל מקום אחד ותראה היבשה ויהי
10 כן: * ויקרא אלהים ליבשה ארץ ולמקוה המים קרא
11 ימים וירא אלהים כי טוב: * ויאמר אלהים תדשא
הארץ דשא עשב מזריע זרע עץ פרי עשה פרי למינו
12 אשר זרעו בו על הארץ ויהי כן: * ותוצא הארץ דשא
עשב מזריע זרע למינהו ועץ עשה פרי אשר זרעו בו
13 למינהו וירא אלהים כי טוב: * ויהי ערב ויהי בקר
14 יום שלישי: * ויאמר אלהים יהי מארת ברקיע
השמים להבדיל בין היום ובין הלילה והיו לאתת
15 ולמועדים ולימים ושנים: * והיו למאורת ברקיע
16 השמים להאיר על הארץ ויהי כן: * ויעש אלהים
את שני המארת הגדלים את המאור הגדל לממשלת
היום ואת המאור הקטן לממשלת הלילה ואת
17 הכוכבים: * ויתן אתם אלהים ברקיע השמים להאיר
18 על הארץ: * ולמשל ביום ובלילה ולהבדיל בין האור
19 ובין החשך וירא אלהים כי טוב: * ויהי ערב ויהי
20 בקר יום רביעי: * ויאמר אלהים ישרצו המים שרץ
נפש חיה ועוף יעופף על הארץ על פני רקיע השמים:

CAPVT PRIMVM.

1 IN principio creauit Deus cæ-
2 lum & terrã. * Terra autem
A erat inanis & vacua: & tene-
bræ erant super faciẽ abyssi:
& spiritus Dei ferebatur su-
3 per aquas. * Dixitq; Deus, Fiat lux. Et facta est
4 lux. * Et vidit Deus lucem quòd esset bona: &
5 diuisit lucem à tenebris. * Appellauitq; lucem
diem; & tenebras noctẽ. Factumq; est vespere
6 & mane dies vnus. * Dixit quoque Deus, Fiat
firmamentũ in medio aquarum; & diuidat a-
7 quas ab aquis. * Et fecit Deus firmamentum,
diuisitq; aquas quæ erant sub firmamento, ab
his quæ erant super firmamentũ. Et factum est
8 ita. * Vocauitq; Deus firmamentũ, cælum: &
factum est vespere, & mane dies secundus.
9 * Dixit verò Deus, Congregentur aquæ quæ
sub cęlo sunt, in locum vnum: & appareat ari-
10 da. Et factum est ita. * Et vocauit Deus aridã,
terram: congregationesq; aquarum appellauit
11 maria. Et vidit Deus quòd esset bonum. * Et
B ait, Germinet terra herbã virentem & facien-
tem semen, & lignum pomiferũ faciens fructũ
iuxta genus suum, cuius semen in semetipso sit
12 super terram. Et factũ est ita. * Et protulit terra
herbam virentẽ, & facientẽ semen iuxta genus
suũ; lignumq; faciens fructũ, & habens vnum-
quodq; sementem secundũ speciem suam. Et
13 vidit Deus quòd esset bonum. * Et factum est
14 vespere & mane dies tertius. * Dixit autẽ Deus,
Fiant luminaria in firmamento cæli; & diui-
dant diem ac noctẽ; & sint in signa & tẽpora
15 & dies & annos: * Vt luceãt in firmamẽto cæli,
16 & illuminent terrã. Et factum est ita. * Fecitq;
Deus duo luminaria magna: luminare maius,
vt præesset diei: & luminare minus, vt pręesset
17 nocti: & stellas. * Et posuit eas Deus in firma-
18 mẽto cæli, vt lucerẽt super terrã: * Et pręessent
diei ac nocti; & diuiderent lucem ac tenebras.
19 Et vidit Deus quòd esset bonũ. * Et factum est
20 vespere, & mane dies quartus. * Dixit etiam
Deus, Producant aquæ reptile animæ viuentis,
& volatile super terram sub firmamento cæli.

תרגום אונקלוס

בקדמין ברא יי ית שמיא וית ארעא: ² וארעא הות צדיא וריקניא וחשוכא על אפי תהומא ורוחא דיי מנשבא על אפי מיא: ³ ואמר יי יהא נהורא והוה נהורא: ⁴ וחזא יי ית נהורא ארי טב ואפרש יי בין נהורא ובין חשוכא: ⁵ וקרא יי לנהורא יממא ולחשוכא קרא ליליא והוה רמש והוה צפר יומא חד: ⁶ ואמר יי יהא רקיעא במציעות מיא ויהא מפרש בין מיא למיא: ⁷ ועבד יי ית רקיעא ואפרש בין מיא דמלרע לרקיעא ובין מיא דמלעל לרקיעא והוה כן: ⁸ וקרא יי לרקיעא שמיא והוה רמש והוה צפר יום תנין: ⁹ ואמר יי יתכנשון מיא מתחות שמיא לאתר חד ותתחזי יבשתא והוה כן: ¹⁰ וקרא יי ליבשתא ארעא ולבית כנישות מיא קרא ימי וחזא יי ארי טב: ¹¹ ואמר יי תדאי ארעא דתאה עסבא דבר זרעה מזדרע אילן פירין עבד פירין לזנוהי דבר זרעה ביה על ארעא והוה כן: ¹² ואפיקת ארעא דתאה עסבא דבר זרעה מזדרע לזנוהי ואילן עבד פירין דבר זרעה ביה לזנוהי וחזא יי ארי טב: ¹³ והוה רמש והוה צפר יום תליתאי: ¹⁴ ואמר יי יהון נהורין ברקיעא דשמיא לאפרשא בין יממא ובין ליליא ויהון לאתין ולזמנין ולמימני בהון יומין ושנין: ¹⁵ ויהון לנהורין ברקיעא דשמיא לאנהרא על ארעא והוה כן: ¹⁶ ועבד יי ית תרין נהורין רברבין ית נהורא רבא למשלט ביממא וית נהורא זעירא למשלט בליליא וית כוכביא: ¹⁷ ויהב יתהון יי ברקיעא דשמיא לאנהרא על ארעא: ¹⁸ ולמשלט ביממא ובליליא ולאפרשא בין נהורא ובין חשוכא וחזא יי ארי טב: ¹⁹ והוה רמש והוה צפר יום רביעאי: ²⁰ ואמר יי ירחשון מיא רחשא נפשא חיתא ועופא דפרח על ארעא על אפי אויר רקיע שמיא:

14

14
Разворот.
Многоязычная библия.
Антверпен, Х. Плантен,
1568—1572

ИЗ ИСТОРИИ КНИГИ

Н. РОЗАНОВА

Оформление западноевропейской научной книги XV—XVI вв.

CAPUT PRIMUM.

N principio fecit Deus cælum & 1
terrã. At terra erat inuisibilis et 2
incõposita, et tenebræ super abys-
sum: & spiritus Dei ferebatur su-
per aquam. Et dixit Deus, Fiat 3
lux, & facta est lux. Et vidit Deus lucẽ, quòd bona: 4
& diuisit Deus inter lucem, & inter tenebras. Et 5
vocauit Deus lucẽ diẽ: & tenebras vocauit noctẽ:
& factũ est vespere; & factũ est mane, dies vnus.
Et dixit Deus, Fiat firmamentũ in medio aquæ: & 6
sit diuidẽs inter aquã, & aquã. Et fecit Deus firma 7
mentũ, & diuisit Deus inter aquã, quæ erat sub fir-
manẽto: & inter aquã, quæ super firmamentũ. Et 8
vocauit Deus firmamentũ cælũ: & vidit Deus, quòd
bonũ. Et factũ est vespere, & factũ est mane, dies se-
cũdus. Et dixit Deus, Cõgregetur aqua quæ sub cælo,
in cõgregationẽ vnã, & appareat arida. Et factũ est
ita, et cõgregata est aqua quæ sub cælo, in cõgregatio-
nes suas: et apparuit arida. Et vocauit Deus aridã, 10
terrã: et cõgregationes aquarũ, vocauit maria. Et vi
dit Deus quòd bonũ. Et dixit Deus, Germinet terra 11
herbã fœni seminantẽ semẽ secundũ genus et secundũ
similitudinẽ: & lignũ pomiferũ faciens fructũ, cuius
semen ipsius in ipso secundũ genus super terrã. Et fa-
ctum est ita. Et protulit terra herbã fœni seminantẽ 12
semen secundũ genus & secundũ similitudinẽ: & li-
gnũ pomiferũ faciens fructũ, cuius semẽ eius in ipso,
secundum genus super terrã. Et vidit Deus quòd bo-
nũ. Et factũ est vespere, & factũ est mane, dies ter 13
tius. Et dixit Deus: Fiant luminaria in firmamento 14
cæli, vt luceant super terrã, ad diuidendum inter diẽ,
& inter noctẽ; & sint in signa, & in tẽpora, & in
dies, & in annos. Et sint in illuminationẽ in firma 15
mento cæli, vt luceant super terram. Et factũ est ita.
Et fecit Deus duo luminaria magna: luminare ma- 16
gnũ in principatus diei: & luminare minus in prin-
cipatus noctis: et stellas. Et posuit eas Deus in firma 17
mẽto cæli: vt lucerẽt super terrã; Et præessent diei, 18
& nocti, & diuiderẽt inter lucẽ et inter tenebras: et
vidit Deus quòd bonũ. Et factũ est vespere, & factũ 19
est mane, dies quartus. Et dixit Deus, Producant a- 20
quæ reptilia animarũ viuentiũ, & volatilia volãtia
super terrã; secundũ firmamentũ cæli: & factũ est ita.

1 ΕΝ ἀρχῇ ἐποίησεν ὁ θεὸς τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν γῆν.
2 ἡ δὲ γῆ ἦν ἀόρατος καὶ ἀκατασκεύαστος· καὶ
σκότος ἐπάνω τῆς ἀβύσσου. καὶ πνεῦμα θεοῦ ἐπεφέ-
3 ρετο ἐπάνω τοῦ ὕδατος. καὶ εἶπεν ὁ θεός, γενηθήτω
4 φῶς· καὶ ἐγένετο φῶς. καὶ εἶδεν ὁ θεὸς τὸ φῶς, ὅτι
καλόν. καὶ διεχώρισεν ὁ θεὸς ἀναμέσον τοῦ φωτὸς, καὶ ἀναμέσον τοῦ
5 σκότους. καὶ ἐκάλεσεν ὁ θεὸς τὸ φῶς ἡμέραν, καὶ τὸ σκότος ἐκά-
6 λεσε νύκτα. καὶ ἐγένετο ἑσπέρα, καὶ ἐγένετο πρωΐ, ἡμέρα μία. καὶ εἶ-
πεν ὁ θεός, Γενηθήτω στερέωμα ἐν μέσῳ τοῦ ὕδατος· καὶ ἔστω διαχωρίζον
7 ἀναμέσον ὕδατος καὶ ὕδατος. καὶ ἐποίησεν ὁ θεὸς τὸ στερέωμα. καὶ διε-
χώρισεν ὁ θεὸς ἀναμέσον τοῦ ὕδατος, ὃ ἦν ὑποκάτω τοῦ στερεώματος,
8 καὶ ἀναμέσον τοῦ ὕδατος, τοῦ ἐπάνω τοῦ στερεώματος. καὶ ἐκάλεσεν ὁ
θεὸς τὸ στερέωμα οὐρανόν. καὶ εἶδεν ὁ θεὸς, ὅτι καλόν. καὶ ἐγένετο ἑσπέ-
9 ρα, καὶ ἐγένετο πρωΐ, ἡμέρα δευτέρα. καὶ εἶπεν ὁ θεός, Συναχθήτω
τὸ ὕδωρ τὸ ὑποκάτω τοῦ οὐρανοῦ εἰς συναγωγὴν μίαν, καὶ ὀφθήτω ἡ
ξηρά. καὶ ἐγένετο οὕτως· καὶ συνήχθη τὸ ὕδωρ τὸ ὑποκάτω τοῦ οὐρανοῦ
10 εἰς τὰς συναγωγὰς αὐτοῦ, καὶ ὤφθη ἡ ξηρά. καὶ ἐκάλεσεν ὁ θεὸς τὴν
ξηράν, γῆν καὶ τὰ συστήματα τῶν ὑδάτων ἐκάλεσε θαλάσσας. καὶ εἶ-
11 δεν ὁ θεός, ὅτι καλόν. καὶ εἶπεν ὁ θεός, Βλαστησάτω ἡ γῆ βοτάνην
χόρτου σπεῖρον σπέρμα κατὰ γένος καὶ καθ' ὁμοιότητα, καὶ ξύλον
κάρπιμον ποιοῦν καρπὸν οὗ τὸ σπέρμα αὐτοῦ ἐν αὐτῷ κατὰ γένος
12 ἐπὶ τῆς γῆς· καὶ ἐγένετο οὕτως. καὶ ἐξήνεγκεν ἡ γῆ βοτάνην χόρτου
σπεῖρον σπέρμα κατὰ γένος καὶ καθ' ὁμοιότητα, καὶ ξύλον κάρπι-
μον ποιοῦν καρπὸν οὗ τὸ σπέρμα αὐτοῦ ἐν αὐτῷ κατὰ γένος ἐπὶ
13 τῆς γῆς· καὶ εἶδεν ὁ θεὸς ὅτι καλόν. καὶ ἐγένετο ἑσπέρα καὶ ἐγένετο
14 πρωΐ, ἡμέρα τρίτη. καὶ εἶπεν ὁ θεός, γενηθήτωσαν φωστῆρες ἐν τῷ
στερεώματι τοῦ οὐρανοῦ ὥστε φαίνειν ἐπὶ τῆς γῆς, τοῦ διαχωρίζειν ἀ-
ναμέσον τῆς ἡμέρας καὶ ἀναμέσον τῆς νυκτός· καὶ ἔστωσαν εἰς σημεῖα,
15 καὶ εἰς καιροὺς, καὶ εἰς ἡμέρας, καὶ εἰς ἐνιαυτούς· καὶ ἔστωσαν εἰς
φαῦσιν ἐν τῷ στερεώματι τοῦ οὐρανοῦ, ὥστε φαίνειν ἐπὶ τῆς γῆς· καὶ
16 ἐγένετο οὕτως. καὶ ἐποίησεν ὁ θεὸς τοὺς δύο φωστῆρας τοὺς μεγάλους,
τὸν φωστῆρα τὸν μέγαν εἰς ἀρχὰς τῆς ἡμέρας· καὶ τὸν φωστῆρα τὸν
17 ἐλάσσω εἰς ἀρχὰς τῆς νυκτός· καὶ τοὺς ἀστέρας· καὶ ἔθετο αὐτοὺς ὁ
18 θεὸς ἐν τῷ στερεώματι τοῦ οὐρανοῦ· ὥστε φαίνειν ἐπὶ τῆς γῆς, καὶ
ἄρχειν τῆς ἡμέρας καὶ τῆς νυκτός· καὶ διαχωρίζειν ἀναμέσον τοῦ φω-
19 τὸς καὶ ἀναμέσον τοῦ σκότους· καὶ εἶδεν ὁ θεὸς ὅτι καλόν. καὶ ἐγέ-
20 νετο ἑσπέρα καὶ ἐγένετο πρωΐ, ἡμέρα τετάρτη. καὶ εἶπεν ὁ θεός, ἐξα-
γαγέτω τὰ ὕδατα ἑρπετὰ ψυχῶν ζωσῶν, καὶ πετεινὰ πετόμενα
ἐπὶ τῆς γῆς, κατὰ τὸ στερέωμα τοῦ οὐρανοῦ· καὶ ἐγένετο οὕτως.

CHALDAICAE PARAPHRASIS TRANSLATIO.

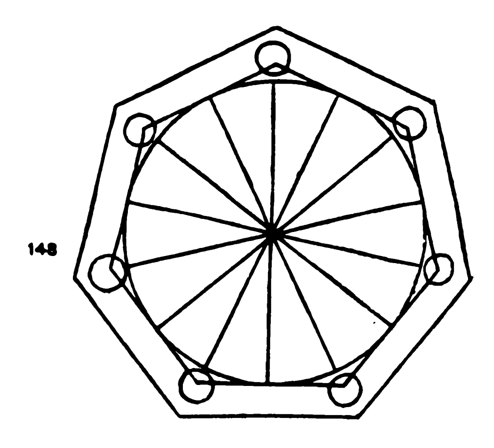
CAPUT PRIMUM.

IN principio creauit Deus cælum & terram. [2] Terra autem erat deserta & vacua; & tenebræ super faciem abyssi: & spiritus Dei
insufflabat super faciem aquarum. [3] Et dixit Deus, Sit lux: & fuit lux. [4] Et vidit Deus lucem quòd esset bona. Et diuisit Deus inter lucem
& inter tenebras. [5] Appellauitque Deus lucem diem, & tenebras vocauit noctem. Et fuit vespere & fuit mane dies vnus. [6] Et dixit Deus,
Sit firmamentum in medio aquarum: & diuidat inter aquas & aquas. [7] Et fecit Deus firmamentum: & diuisit inter aquas quæ erant sub-
ter firmamentum: & inter aquas quæ erant super firmamentum: & fuit ita. [8] Et vocauit Deus firmamentum cælum. Et fuit vespere & fuit
mane, dies secundus. [9] Et dixit Deus, Congregentur aquæ quæ sub cælo sunt, in locum vnum: & appareat arida. Et fuit ita. [10] Et vocauit
Deus aridam terram: & locum congregationis aquarum appellauit maria. Et vidit Deus quòd esset bonum. [11] Et dixit Deus, Germinet terra ger-
minationem herbæ, cuius filius sementis seminatur: arboremque fructiferam facientem fructus secundum genus suum; cuius filius sementis in
ipso sit super terram. Et fuit ita. [12] Et produxit terra germen herbæ, cuius filius sementis seminatur secundum genus suum; & arborem facientem
fructus, cuius filius sementis in ipso secundum genus suum. Et vidit Deus quòd esset bonum. [13] Et fuit vespere & fuit mane, dies tertius. [14] Et
dixit Deus, Sint luminaria in firmamento cæli, vt diuidant inter diem & noctem: & sint in signa & in tempora: & vt numerentur per ea
dies & anni. [15] Et sint in luminaria in firmamento cæli ad illuminandum super terram: & fuit ita. [16] Et fecit Deus duo luminaria magna: lu-
minare maius, vt dominaretur in die: & luminare minus, vt dominaretur in nocte: & stellas. [17] Et posuit eas Deus in firmamento cæli ad illuminan-
dum super terram: [18] Et vt dominarentur in die & in nocte: & vt diuiderent inter lucẽ & tenebras: & vidit Deus quòd esset bonũ. [19] Et fuit vespere
& fuit mane, dies quartus. [20] Et dixit Deus, Serpant aquæ reptile animæ viuẽtis: & auem quæ volat super terrã super faciẽ aëris firmamenti cælorum.

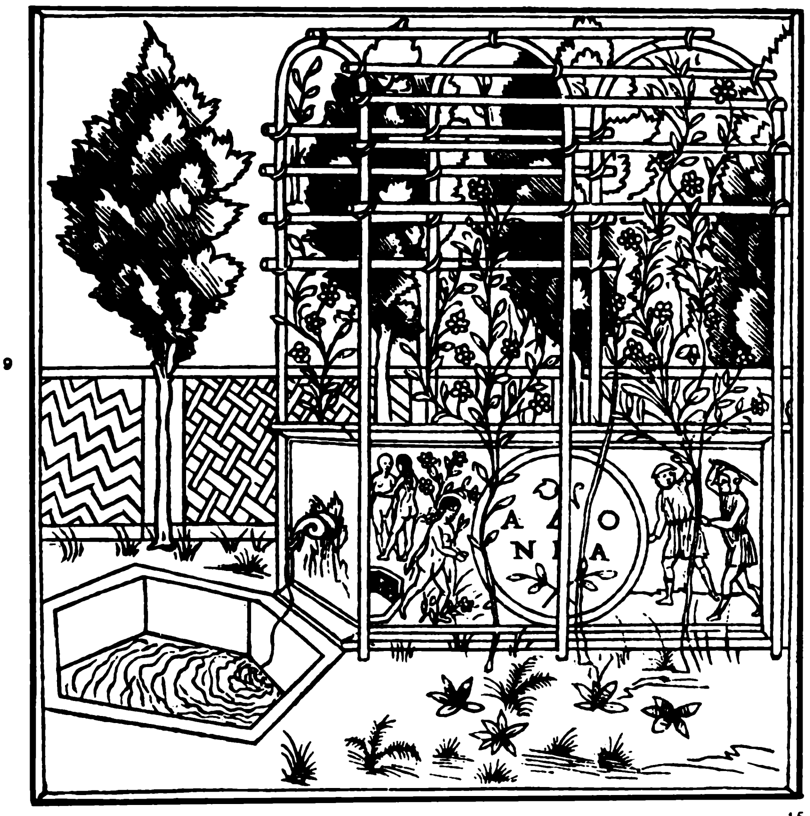
A 2

14

148



9



15

15
Полоса. Ф. Колонна. Сон Полифила. Венеция. Альд Мануций. 1499

Н. РОЗАНОВА

Оформление западноевропейской научной книги XV—XVI вв.

а архитекторы — к цеху каменщиков. Практически это выражалось в том, что пути станкового и прикладного искусства еще не разошлись и вещи, создаваемые ремесленниками, хранили духовную субстанцию не в меньшей мере, нежели утилитарно полезными могли быть произведения собственно художников.

И если функциональная ясность и простота оформления эстетических трактатов отвечала скромному положению искусства в среде других сфер деятельности человека, то роскошное, как по тем, так и по нынешним временам, оформление книг по астрономии отражало исключительное положение этой науки в кругу других областей человеческих знаний. С древнейших времен астрономии придавалось первенствующее значение в ряду прочих наук, чего не могло поколебать даже Средневековье, с его приматом теологии над естественными науками, а эпоха Ренессанса еще более укрепила его. Этим, видимо, и объясняется ни с чем не сравнимый блеск оформления королевской «Астрономии» Апиана (П. Апианус, Ингольштадт, 1540). Книга, изданная в формате «in folio», с колофоном, который надо читать при помощи зеркала, снабжена гравированными на дереве и раскрашенными от руки подвижными астрономическими таблицами. Всего книга содержит двадцать одну таблицу. В каждой на единой оси укреплено по нескольку вращающихся кругов, что позволяет производить сложные вычисления. Двухколонный, иногда фигурный, набор — свидетельство величайшего типографского мастерства. Так же, как и таблицы, выполненные в технике ксилографии, инициалы раскрашены и в большинстве случаев являют собой чудесные сюжетные миниатюры, колоритно разнообразящие научный трактат. И все это органически соединяется с ясной системой зрительной внутритекстовой ориентировки. «Астрономия» Апиана — поистине царственное издание, которому трудно найти равное среди прочих научных книг Европы. Казалось бы, рядом с ним поблекнет оформление любой книги. И все же, когда мы рассматриваем в одном ряду с «Астрономией» «Теорию музыки» Гафуриуса (F. Gafurius «Theorica musice». 1492), то опять подпадаем под обаяние нового произведения книжного искусства уже потому, что оно в пластически ясных, человечных формах передает сложнейшие абстрагированные от изобразительности теоретические положения. Пространственная красота музыки, расширение и сужение звуковой волны ощущается при рассматривании собственно научных иллюстраций. С ними уживаются изображения сюжетного и аллегорического плана. О шрифтовых работах европейских печатников более позднего времени (XVIII в.) часто говорят как о симфонии черного и белого. Это определение полностью подошло бы и к этой книге. Несмотря на отсутствие пагинации, обычное в изданиях XV в., книгой удобно пользоваться как при сквозном, так и при выборочном чтении. Этому служат удобочитаемый шрифт, плотный набор, сигнатура, подзаголовки на полях, ясная система рубрикации, сложное взаимодействие иллюстраций с текстом, благородное и приятное для глаза сочетание матовой поверхности белой бумаги с бархатисто-черным цветом типографской краски.

Любопытно, что во второй половине XV—XVI вв. в западноевропейской книге не было непроходимой грани в характере оформления научной, художественной и религиозной литературы. И это выражалось не только в проникновении момента человечности в сугубо научные трактаты, но и в том, что христианские книги, юридическая литература, поэзия и художественная проза оформлялись с использованием опыта, накопленного в книге научной. Сам принцип издания многоязычной Библии Плантена (Антверпен, 1568—1572), начиная с подготовки текста и кончая трудом типографов, несомненно, научен. Сейчас, когда мы встречаемся не с четырехязычной, как у Плантена, а с двухязычной книгой, то поражаемся умелости и остроумию художников в решении сложной задачи (работы А. Гана, В. Фаворского). В Библии Плантена на одном развороте встретились пять самостоятельных текстов: еврейский, халдейский, греческий, латинский и комментарии к ним. При этом тексты хорошо сопоставлены друг с другом и в то же время составляют целостную, крепкую композицию. А рассматривая оформление знаменитой книги Франческо Колонны «Сон Полифила», изданной Альдом Мануцием в 1499 г., замечаем, что иллюстрации как бы разностильны, что встречается и в научной литературе: с одной стороны, сюжетно-аллегорический план, с другой — отвлеченно-теоретический, с привлечением математических доказательств истинности того или иного суждения. Постоянное присутствие рационального и чувственно-эмоционального начал определяет весь характер оформления западноевропейской книги второй половины XV—XVI вв.

Иного положения здесь и не могло быть. Ведь прогресс ренессансной культуры покоился на научном фундаменте. Новые качества искусства Западной Европы в пору Ренессанса тоже были внесены наукой. Именно поэтому зрительная организация материала в научной книге не могла не быть тоже научной, обеспечивая максимальную удобочитаемость, логическую ясность восприятия написанного (вернее, напечатанного). А присутствие в ней эмоциональных художественных качеств, делавших ее соразмерной человеческой природе, было тоже необходимо и не противоречило разуму, ибо делало книгу более доходчивой и убедительной.

Н. Розанова





*Художник
и детская книга
Пахомов. Курдов*

Публикация Вл. ***ГЛОЦЕРА***

**«Среди художников
существует мнение:
надо иллюстрировать
классику.
А я исхожу из того,
какой текст
мне дает возможность
рисовать то,
что мне нравится».**

А. Пахомов





**«...Сделать
для детей книгу
чрезвычайно трудно, —
это как выжать
из себя сок».**

В. Курдов

1



2



1
*В. Курдов. Фронтиспис.
Р. Киплинг.
Рикки-Тикки-Тави.* [Л.],
Детгиз, 1934

2
*А. Пахомов. Оборот обложки.
С. Маршак. Мяч.* [Л.],
Детгиз, 1934

В предыдущем, восьмом выпуске я опубликовал некоторые материалы из неосуществленного сборника «Рождение детской книги»*. Запись рассказа художника А. Пахомова сделана мною в июле 1960 года и предназначалась для того же сборника. Я расспрашивал А. Ф. Пахомова о том, какую роль в его жизни сыграл В. В. Лебедев, о принципах его работы в иллюстрированной детской книжке, о его главных книгах, о Маршаке.

Рассказ художника В. Курдова записан относительно недавно (декабрь 1972 года) и авторизован.

---

* О замысле сборника и его содержании можно прочесть в «Искусстве книги», вып. 8, с. 126—127

А. Пахомов

[«Люблю крупный план»]

У Лебедева я учился *до* издательской работы, когда еще не был организован Детский отдел при ГИЗе. Я учился у него в 20—21 годах. В 22-м произошло слияние бывшего Училища Штиглица, где Лебедев преподавал, с Академией художеств, и я перешел в Академию художеств.

Самое положительное в лебедевском методе было, мне кажется, следующее: Лебедев ориентировал художника на то, чтобы он *сам* увидел в жизни и очень точно это ви́дение передал. Это нужно отметить прежде всего.

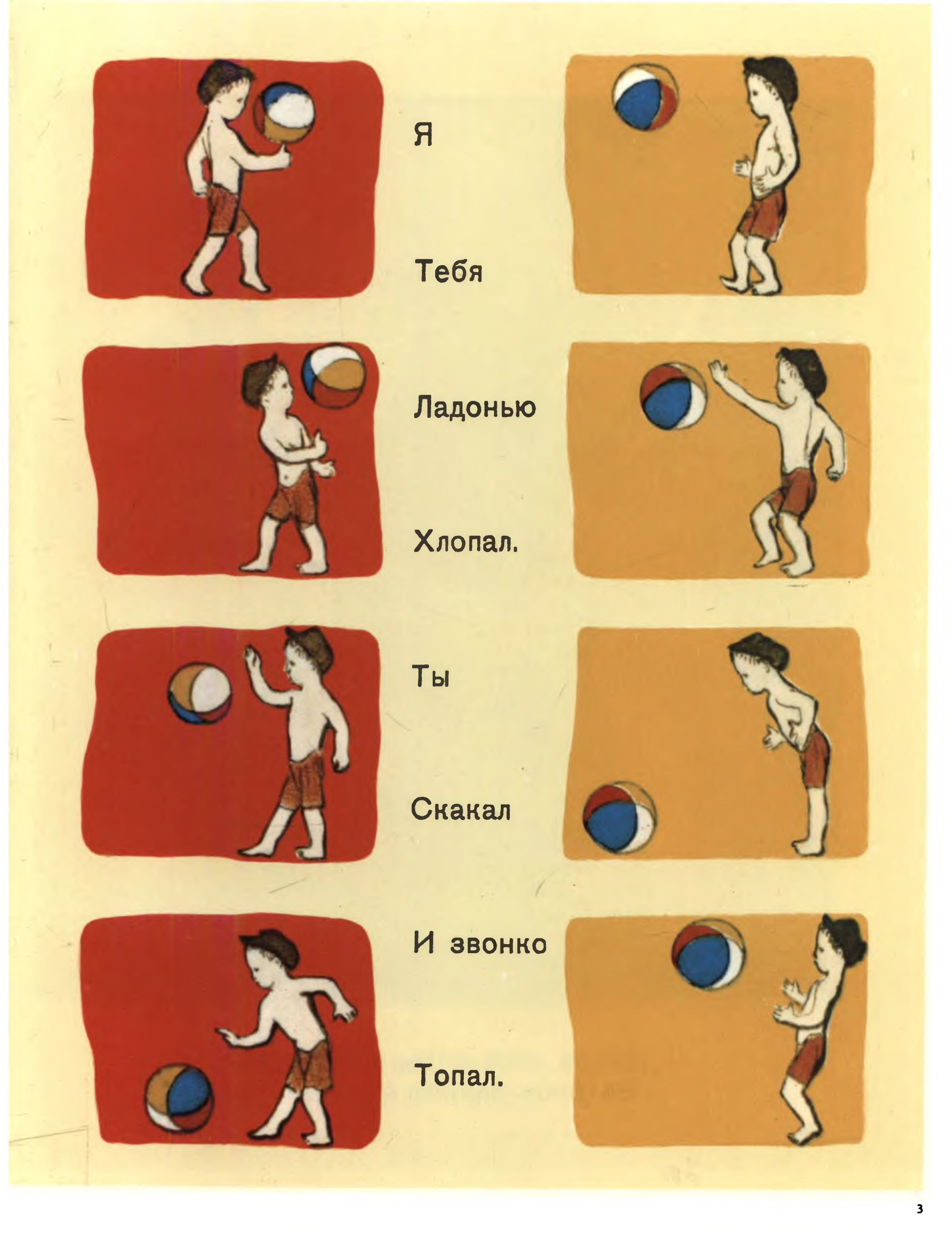
В 1929 году вышла книга «Ведро» Евгения Шварца. Мной были сделаны первые рисунки, чрезвычайно легко, акварелью нарисованы, и белая бумага просвечивала. По мнению Лебедева, хорошо был передан ребенок и хорошо, что солнце проходило. Помню, как он отстаивал мои картинки перед начальством ГИЗа. Главный художник тогда сказал: «Если б у меня был „Аквилон", то я бы с удовольствием это напечатал. Но сейчас речь идет о массовом читателе, и ему будет непонятно, ему надо дать более доступную картинку». Лебедев однако мои рисунки отстоял.

С Лебедевым я виделся часто. Лебедев, Тырса, Лапшин, Николай Николаевич Пунин и я,— мы вот группой регулярно, раз в неделю (обычно это была, кажется, среда) встречались друг у друга и по очереди показывали свои работы, обмениваясь мнениями. Это были очень плодотворные встречи, это было творческое содружество, атмосфера. И я как самый молодой много черпал от старших товарищей.

Только в одном случае я почувствовал официальный нажим со стороны Лебедева,— в самой первой и самой неудачной своей работе — в иллюстрациях к «Лагерю» Евгения Шварца [1]. Я делал много вариантов, и Лебедева это все не удовлетворяло. Он надавил на меня. В чем это заключалось? Я был обуреваем любовью к классике. А он несправедливо обвинил меня в том, что в моих иллюстрациях — петро-водкинство. «Лагерь» — это книжка, сделанная «под Лебедева». Я уж решил: эх, пусть! А моя любовь к классике вполне сказалась и в трактовке тела, и в моделировке во всех моих последующих работах (и в том же «Ведре»). В дальнейшем же всегда были очень точные, верные, профессиональные указания. И все они касались конкретных неточностей в рисунке. В смысле же общего направления он предоставлял полную свободу.

Что замечательно, это что Лебедев тут же, на листе бумаги показывал, как должно быть. Тем более по поводу животных, лошадей — это была его стихия: рисует тут же мышцы, из каких частей скелет состоит, мышечный покров... Вот такие-то мышцы, так-то идут, это так-то должно быть.

3
А. Пахомов. Иллюстрация.
С. Маршак. Мяч.
[Л.]. Детгиз, 1934



Художник и детская книга

Публикация Вл. ГЛОЦЕРА

А. Пахомов

[*«Люблю крупный план»*]

3



Из-за леса зорька взглянет,
Ветерок пахнет в лицо,

4
А. Пахомов. Разворот.
Г. Кругов. Коса.
[Л.], ГИЗ, 1929

*Художник
и детская книга*

Публикация Вл. ГЛОЦЕРА

А. Пахомов

*[«Люблю
крупный план»]*





Мужику ты точно брат родной,
В лес идет — за кушаком торчишь,

5
А. Пахомов. Разворот.
Г. Кругов. Топор.
[Л.], ГИЗ, 1929

Художник и детская книга

Публикация Вл. ГЛОЦЕРА

А. Пахомов

[«Люблю крупный план»]



5

Если говорить о решении той или иной книги, я, насколько помню, каждую старался делать по-особому.

Некоторые вещи, как «Топор» и «Коса» Кругова [2],— в одной манере. А вот «Мастер» и «Мастер-ломастер» Маршака [3] — в разной художественной манере. Кстати, последнее название подсказал Маршаку я. Я ему сказал, что один мальчик говорит: «Какой же это мастер? Это ломастер!». Маршаку это очень понравилось.

То же «Лето» (была у меня такая книжка-картинка, моя [4]) и «Ведро» — совсем в другой манере.

Среди художников существует мнение: надо иллюстрировать классику. А я исхожу из того, какой текст мне дает возможность рисовать то, что мне нравится. Вот «Топор», «Коса» — это деревня, то, что я знаю. Я делаю картинки, превращаю их в серию картинок.

Я беру Толстого. Я сделал семь толстовских книжек и два сборника: один для Москвы, другой — для Ленинграда [5]; причем на каждой странице — рисунок. Я делаю страничный рисунок, потому что я как-то люблю нарисовать лицо, чтоб лицо было, и глаз, и нос. Терпеть не могу фигурки. Люблю крупный план. Это, как хотите,



6

6

А. Пахомов. Иллюстрация. Л. Н. Толстой. Малышам. [Л.]. Детгиз, 1960

требует размера. Вот детское лицо. Приоткрыты губы, зубы, и рука, видите, как нарисована. А уж меньше — прямо-таки невозможно.

Я ведь как делал Толстого? Для всех книг, кроме двух сборников, я брал рассказы из «Азбуки». Сидел в Публичной библиотеке и выбирал то, что я могу иллюстрировать, то, что мне как художнику нравится. Этого принципа я всю жизнь и придерживался, касалось ли это классика или современного автора. Мне, например, нравится «Война и мир» и «Анна Каренина», но как художнику это мне чуждо, я не могу это иллюстрировать. Или: я перечитывал специально «Записки охотника» и все-таки нашел,— это не для меня [6].

Готовя книжку Льва Толстого «Для маленьких», я выбирал рассказы на шестнадцать рисунков. По поводу «Филипка» был у меня разговор с директором издательства. Он говорит: «Вы превращаете Толстого в автора подписей к вашим рисункам». Это, мол, обидно для Толстого. А по-моему, нет. Текст с рисунком, как правило, печатается на одной странице. И я отстаиваю точку зрения, что это не неуважение к Толстому, а наоборот, понимание его задач. Это написано для ребят, которые только начинают читать, и я брал это из «Азбуки». А попробуйте тем, кто начинает читать, дать целую страницу! Ребенок сядет читать, когда видит, что вот начало фразы — вот конец. Припомните «Войну и мир», — там нередко периоды на целую страницу. А «Кавказский пленник»?! Сама задача — «Азбука» — чтобы «Филипок» не одним духом прочитывался. Вот фраза — вот картинка. Ребенок читает и видит: рядом текст и картинка. Он прочитал — это както связано с картинкой,— ему и легко дается. Для начинающего читать это, по-моему, то, что надо. Вот он видит и Жучку, и «большую собаку Волчок». По смыслу я разбиваю, чтобы создать отдых для читающего. Вот он одолел какой-то период, этап — он останавливается, смотрит. И даже школу,— я даю событие не на одной странице, а на две разбиваю.

Или «Котенок» — рассказ, который так же разбит, разумно и оправданно. Такая маленькая вещь, как «Котенок»,— а у меня она целая книга [7].

Из современных авторов мне интересно было работать с Маршаком. С Маршаком у нас встречи были чаще всего по поводу иллюстрируемых мною книг: «Мастер», «Мастер-ломастер»... После того, как Маршак посмотрел мои рисунки к «Мастеру-ломастеру», он в тексте переменил немало строк.

Очень интересно было слушать его профессиональный, поэтический разбор стихов. Он всегда читал Пушкина, Некрасова, Кольцова, показывал, как это хорошо.

Помню работу над книжкой «Лодыри и кот» [8]. Вначале я думал, лодыри должны быть отрицательные персонажи, у них на лице должно быть написано, что они лодыри. А Маршак отстаивал точку зрения, что это простые, симпатичные ребята, милые. Я спорил, а теперь считаю, что Маршак прав; если речь идет об одиннадцатилетнем ребенке, то он, действительно, еще не сложился.

В «Мяче» ему очень нравилось, как я распределил

Я — *Ты*
Тебя — *Пятнадцать*
Ладонью — *Раз*
Хлопал. — *Подряд*
Ты — *Прыгал*
Скакал — *В угол*
И звонко — *И назад* [9].
Топал.

Ему нравилось, что много картинок, все позы. А в других случаях ему не нравилось, что я будто делаю из его стихов подпись к рисункам, что картинка разрушает стих. А меня интересовало сделать рисунок.

Иногда и моя картинка ему что-то подсказывала. Вот старик в «Мастере». Я нарисовал старика. У него в стихах старика не было. От ввел этого старика специально для меня. И я изобразил тогда старика не в одном рисунке, а во всех. Маршак отмечал, как старик бьет, по-стариковски. Ему это нравилось [10].

Записал Вл. Глоцер

[1] Евг. Шварц. Лагерь. Рисунки А. Пахомова. Л., ГИЗ, 1925.
[2] Г. Кругов. Топор. Рисунки А. Пахомова. [Л.], ГИЗ, 1929; Г. Кругов. Коса. Рисунки А. Пахомова. [Л.], ГИЗ, 1929.
[3] «Мастер» ([Л.], ГИЗ, 1927) — первоначальный вариант книжки «Мастер-ломастер» (под этим названием издается с 1930 года).
[4] А. Пахомов. Лето. Л., ГИЗ, 1927.
[5] Ко времени беседы А. Пахомов проиллюстрировал следующие книги Л. Толстого:
Для маленьких. Л., Детгиз, 1954.
Корова. Л., Детгиз, 1957.
Косточка [и другие рассказы]. М., Детгиз, 1957.
Котенок. Л., Детгиз, 1955.
Пожар. Рассказы и басни. [Л.], Детгиз, 1958.
Птичка. М., Детгиз, 1959.
Рассказы. Л., Детгиз, 1959.
Филипок. (Быль). Л., Детгиз, 1955.
Ясная Поляна. Рассказы из «Азбуки»... М., Детгиз, 1960.
[6] Из «Записок охотника» А. Пахомов иллюстрировал только «Бежин луг», вышедший отдельным изданием (И. Тургенев. Бежин луг. М.— Л., Детиздат, 1936), и сделал обложку к отдельному изданию «Бирюка» (И. Тургенев. Бирюк. М.— [Л.], Детгиз, 1948).
[7] Л. Н. Толстой. Котенок. Рисунки А. Пахомова. Оформление В. Зенькович. Л., Детгиз, 1955.
[8] С. Маршак. Лодыри и кот. Рисунки А. Пахомова. Л., Детгиз, 1935.
[9] С. Маршак. Мяч. Рисунки А. Пахомова. [Л.], Детгиз, 1934.
[10] В «Мастере-ломастере» образа старика уже нет.

В. Курдов

О моих книжках

Я, конечно, не предполагал, что буду художником для детей. Я кончал Академию художеств как живописец и намеревался стать в будущем живописцем.

Но случилось так, что в мои студенческие годы мне в руки попали детские книжки Лебедева. Я смотрел на них не с точки зрения ребенка, а как на произведения искусства для взрослых. Они оказались как-то очень значительны для моих профессиональных интересов и были связаны в моем представлении с новым искусством. А новое искусство я воспринимал как искусство новаторское, *революционное*. Подсознательная сторона заключалась в том, что революция определила наше отношение к своим художническим задачам, ибо хотелось соответствия, единства. Это, собственно говоря, и было первым толчком к тому, что я заинтересовался творчеством Лебедева в детской книге.

Вторым частным поводом послужило мое (и Чарушина) знакомство с малоизвестным тогда писателем Виталием Валентиновичем Бианки, о котором нам говорили как о натуралисте, орнитологе. То, что мы о нем услышали, заставило нас позвонить и прийти к нему. Мы услыхали, что зоолог, орнитолог, побывав на Алтае, был настолько очарован тем, что там видел, что стал писать, как тогда говорили, сказки для детей. И мы пришли с ним знакомиться. Разумеется, ни я, ни Чарушин не предполагали, что будет такой писатель, с которым мы будем работать [1].

Виталий Валентинович благословил нас в путешествие на Алтай и попросил показать, что мы там сделаем. Само собой, нас увлекало романтическое желание побывать с карандашом и красками на Алтае.

После того, как мы окончили Академию художеств и началась наша самостоятельная профессиональная жизнь, нам хотелось поскорее найти свое место в искусстве.

В этом сложном водовороте жизни и искусства, когда сталкивались различные течения в «левом» искусстве и в «правом» (я всегда беру эти слова в кавычки, потому что эти понятия, взятые из политической жизни, не упрощали жизнь искусства, а, напротив, усложняли ее), мы искали себя.

Конечно, мы сознавали, что детская книга, в которой работали такие большие художники, как Лебедев и Тырса,— область сложная и что трудиться для ребенка ответственно, благородно, интересно. И мы захотели познакомиться с Лебедевым, не претендуя на практическую пользу: то есть мы не просили у него работу, не это нас побуждало. Мы хотели узнать его мнение по тем проблемам, которые нас тогда интересовали, а интересовал нас тогда кубизм. И произошло знакомство.

Владимир Васильевич нас отослал к Малевичу. Но он говорил: «Малевич — умозрительный художник, у него все складывается сначала в голове, а потом он выражает это в своих произведениях. Малевич относится к художникам головного плана. А мы исходим из материала, мы материалисты, мы как дети: вот бумага, вот краски,— нас *это* заражает. Нас интересует процесс работы, а Малевича — идея!»

И Лебедев сказал: идите к Малевичу, он, пожалуй, единственный человек, который знает кубизм. Но имейте в виду, что он может так на вас воздействовать, что вы пропадете как художники. Но если это с вами случится, туда вам и дорога.

И мы пошли к Малевичу. Однако я не могу считать себя учеником Малевича,— я не разделил с ним все сложности жизни. Он и говорил: «Либо вы подтянете ремешки и откажетесь от ,,пирожков`` и ,,галош`` (это своего рода транс), либо уходите».

Фактически от Малевича пошел дизайн. Дизайн — великая вещь, но все-таки это совсем другое искусство. Оно очень опосредствовано связано с жизнью. А для меня *первичное*, жизнь оказалось дороже, чем все эти ощущения. Это и послужило причиной моего отхода от Малевича.

Лебедев из каждого художника, с которым он сталкивался как редактор, хотел извлечь то, что этот художник лучше всего знает и любит. Маршак говорил, что для писателя очень важна губерния. Так и художник должен любить и избирать что-то из окружающего его мира. Лебедев не случайно привлек Пахомова,— потому что Детский отдел не мог начинать без ребенка. Он не случайно привлек Чарушина,— потому что ребенок не мог обойтись без животного. И Васнецова, из которого он вынул, извлек самое основное — русское и, не стесняюсь сказать, мещанское, наивное и прекрасное, то, что в народе гнездится,— тоже сделал Лебедев. И Пахомова, и Чарушина, и Васнецова, и меня — всех он сделал. Правда, я посложнее Детгиза оказался, диапазон у меня шире. Меня держали как звериного художника, но у меня были интересы к современности, *прямые*. Я не мог себя укладывать в этом диапазоне, в том узком, специальном, которое мне давал Детгиз, где считалось, что я не могу рисовать людей. Может быть, в Детгизе и были правы, но меня это в личном плане не удовлетворяло. Меня тогда не занимали познавательные идеи, которые я сейчас прокламирую. У меня были свои профессиональные интересы, и я их *протаскивал* через Детгиз. Рисовать специально для детей — этим никто не горел, никто этим не жил. Потому что так трудно было сделать для Лебедева книгу, что никто не ставил эту задачу во главу угла. Это сам Лебедев мог отделить от себя детскую книгу, от своих занятий живописью и графикой. А, по существу, сделать для детей книгу чрезвычайно трудно,— это как выжать из себя сок.

Вы хотите, чтобы я рассказывал о своих детских

7
В. Курдов. Иллюстрация.
В. Бианки. Аскыр. М.— Л., ГИЗ, 1927

Художник и детская книга

Публикация Вл. ГЛОЦЕРА

В. Курдов
О моих книжках

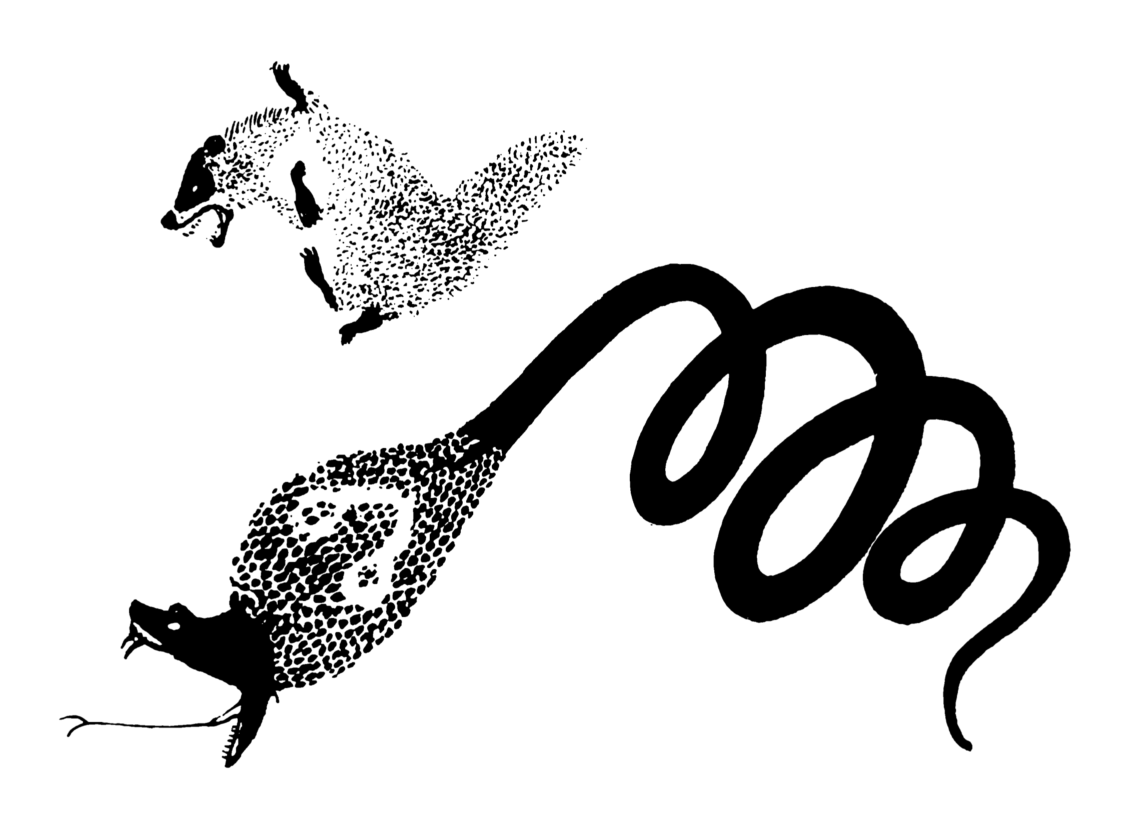


7

книгах хронологически? Пожалуйста. Это даже лучше,— будет видна эволюция.

Первая книжка — *«Аскыр»*, она вышла в 27-м году [2]. Эта работа возникла при следующих обстоятельствах. Лебедев посетил мою мастерскую, мы с Васнецовым зазвали его. Васнецову он ничего не сказал, а мне сказал: «Вас можно попробовать в Детском отделе». Ему понравились мои рисуночки, которые я разложил. И через некоторое время я получил рукопись, которую он не случайно мне дал, а исходя из моего интереса к природе, который он усмотрел. Рукопись как бы не заказывалась, а поручалась, доверялась. И вот эта работа была для меня очень сложной, затяжной, она мне очень дорога, потому что на ней я получил первые уроки понимания своих профессиональных и художественных задач. Тут мне стало ясно, как я должен работать в детской книге. Дело в том, что я пользовался материалом в зоомузее и рисовал с чучел тех зверей и птиц, о которых говорится в повести. Когда я принес свои рисунки Лебедеву, он мне сказал: «Вы, повидимому, работали в зоомузее, и у вас получились не живые звери, а чучела. А нужно обратиться к живому образу, если не в самой природе, то хотя бы в зоопарке». Простое замечание, а оно настолько пригвоздило меня, что ли, что мне стало все ясно: раз я пользуюсь для познания своего чучелом, то оно и получится чучелом, мертвое. И еще с «Аскыром» связанное. Я не мог сделать обложку, потому что я тогда впервые делал книгу и, само собой, искусства обложки не понимал. К тому же я был в это время сильно истощен работой, весь свой запал израсходовал, и рисование обложки, естественно, превратилось в какую-то мучительную и нудную задачу. У меня получалось нечто унылое. А нарисовал я, как глухарь, когда вцепился в него соболь, с ним летит. Лебедев, посмотрев на результаты моих мук, сказал: «Вы должны были для изображения этого представить себе, как колдун несет богатыря. Это особенное представление какого-то чуда, а не приниженное натуральным способом. Тут нужен взлет фантазии». И заключил: «Ну, оставляйте,— из вас больше ничего не выжать, когда-нибудь вы и сами поймете. Сдавайте». Он меня этим убил и в то же время научил всей такой ответственностью художника в работе для детей.

«Где раки зимуют» [3]. Я эту книгу очень люблю, она как раз позволила мне обратиться к тому, чего я не смог сделать в «Аскыре»: я принялся за живых раков и стал рисовать их с натуры. Они ползали у меня в тазу, я их прежде всего изучал, познавал, не думая еще так прямо о книжке. То же с котенком. И с крысой. Их я тоже рисовал с натуры. На мой взгляд, это сразу сказалось на работе в хорошем смысле. И я до сих пор люблю рисовать раков, люблю делать с них рисунки. Лебедев сразу оценил и профессионально одобрил этот мой метод. Я получил от него высший комплимент, высшую оценку. Как-то, много позднее, на моей выставке, где выставля-





8

8–9

В. Курдов. Иллюстрации.
Р. Киплинг.
Рикки-Тикки-Тави.
[Л.]. Детгиз. 1934



9

лись и рисунки с изображением раков, он сказал мне, что они ему нравятся гораздо больше, чем рисунки японцев. «У японцев все это заученно, они это делают по навыку руки, а у вас живее». Я был ошеломлен его отзывом, и надеюсь, что в этом есть доля правды. К ракам я возвращался несколько раз и, в частности, в последнее время, спустя много лет. Я вообще люблю возвращаться к своим работам, повторять их [4].

«Конная Буденного» [5]. Эта книжка для меня очень дорога. Она открыла во мне какие-то новые черты по сравнению с работой анималиста. Начал я ее делать самостоятельно, как книжку-картинку. А толчком послужило знакомство с русским народным лубком, где язык ясный и не входящий в спор с содержанием прямо, но выражающий его. Я эту книжку делал с ориентацией на лубок и на время революционной романтики, что ли,— то есть как бы в единстве старого и нового. Она была попыткой разговаривать с детьми на тему революции и истории нашего времени. Текст был написан потом. Сейчас это стало как-то забываться. Теперь пишут: А. Введенский. «Конная Буденного». А было: В. Курдов. «Конная Буденного». Стихи А. Введенского. Изменилась сущность возникновения детской книги. Приоритет писателя стал значительнее, и художника ставят на второе место, у рисунков теперь прикладной характер. А написал Введенский текст, когда книга была уже готова. Он писал быстро. Я вчера ему передал книжку — на другой день он мне на диване ее прочел. По-моему, он написал ее не хуже Маяковского. «Пролетарий на коня!/Генерала нагоняй!/Генерал, не пеняй,/А получишь нагоняй». Или: «Польский пан идет войной./В поле травы клонятся./Ты гони его домой,/Буденновская конница!». Ясно для детей, живо, ритмично.

В последние годы я к этой работе возвращался два раза. Я сделал с подписями же Введенского отдельные листы, назвав их «Красные и белые», серию литографий. И вскоре еще раз делал снова листы, акварельные, уже для детей, назвав книгу, чтобы не повторять старое название, «Красная конница». Пока она не имеет автора, поэта, потому что со стихами Введенского сейчас не хотят издавать.

«Конец земли» [6]. Эта книжка относится ко времени, когда детская литература и вся наша литература начала заглядывать в разные края нашей страны. Оно вытаскивало людей из своих кабинетиков в жизнь. И мы тоже с Виталием Валентиновичем поехали на Север. Не могу сейчас точно сказать, чем по существу было спровоцировано это путешествие. Тогда просто предлагали: «Не хотите ли поехать, допустим, на Север, как художник, но вот потом чтобы выпустить книгу о Севере». Это из первых бригад, творческих содружеств: писатель и художник. Оба делают свое дело,— кто что видит. Оба видят одно и то же, но средства у них различные. Поскольку эта книга делалась по методу дневников,— писал свой дневничок Виталий Валентинович, а я делал наброски, зарисовки, этюды, иначе говоря, по своему записывал, вел такой же дневничок. Вот результатом этого и явилась форма быстрого перового наброска, в котором мне хотелось сохранить первичность полученных впечатлений и как-то выразить мимолетные остановки на станции, во время путешествия на моторном боте, встречные явления, органически связанные с формой, которую продиктовали сами условия жизни путешествующего человека. Какие-то вещи были натурные, но я *характер* дневниковых записей хотел сохранить. Как бы записной книжки.

Один маленький эпизод, связанный с приемом рисунков в этой книге. Главный редактор не хотел принимать мои рисунки, он сказал: «Так-то и я могу сам нарисовать». Это меня так задело, что я решил его проучить. Придя домой, я скалькировал два рисунка Микеланджело и на другой день принес их в издательство для продолжения конфликтного разговора. Я показал их главному редактору в присутствии большого количества людей, и он мгновенно обрушил весь свой гнев и на эти рисунки, чему я был, конечно, рад, и никому бы об этом не сказал, если бы один из присутствующих не воскликнул: «Да это же рисунки Микеланджело!», смутив тем и редактора и меня. Я понял, что совершил некрасивый поступок, но был доволен, что отомстил за художников, за всех. К чести редактора должен сказать, что после такого все-таки неудобного положения он подписал мои рисунки, я извинился и произошло полное примирение.

Эта книжка больше не издавалась, но как-то существует в моей биографии и напоминает мне о том времени.

«Рикки-Тикки-Тави» [7]. Эту книгу я могу привести в доказательство того, что я люблю возвращаться к своим ранним работам, иногда переделывая их целиком,— если к тому у меня есть потребность. Но вот «Рикки-Тикки-Тави» я не переделывал, а только совершенствовал. Я бережно уточнял, сохранял то, что уже было внутри самой работы, не изменяя ее сущности. Эта работа для меня этапная. Тут придется говорить о самой литературной форме и о том, о ком у нас не любят писать,— о Киплинге. Киплинг для меня писатель впечатляющий, особенно в литературе для детей. Он очень точен в метафорах, в сравнениях (вспомните сравнение змеи с часовой пружинкой), которые были для меня так убедительны, что я вольно или невольно старался приблизиться к ним в своих образах. Я придерживался строгости, так сказать, киплинговского образного литературного языка, слова, стиля, отбросив человеческие персонажи, избегая всякого бытовизма. Так как главные герои существуют в среде близкого внимательного рассмотрения, то изображение тропической флоры и было моей заботой. Все звери близко к земле, и они рассматриваются у Киплинга: вот свертываются, вот развертываются, «как часовая пружинка»,

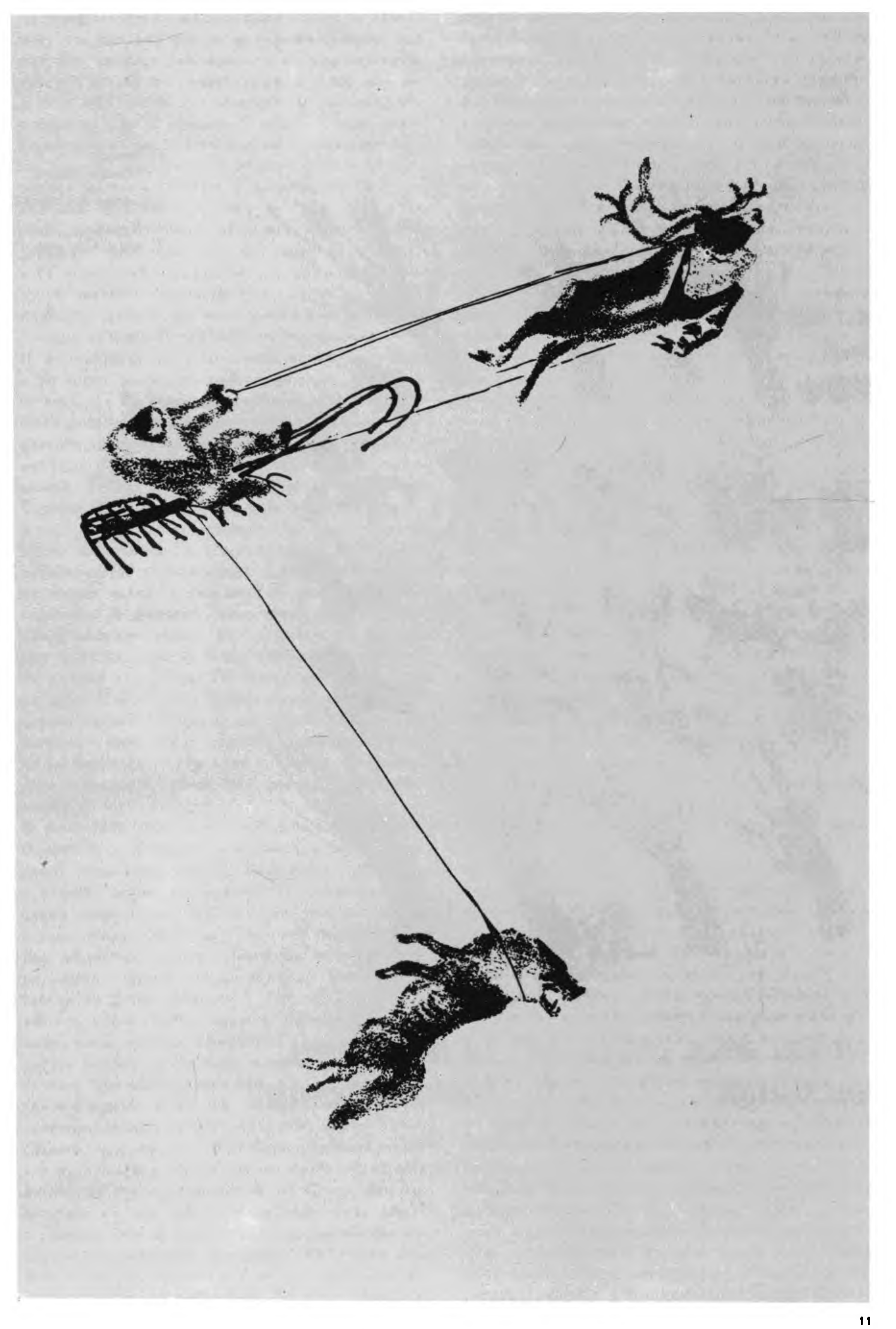
10
В. Курдов. Иллюстрация.
В. Курдов. Конная Буденного. Стихи А. Введенского. [Л.], *«Молодая гвардия», 1931*

Художник и детская книга

Публикация Вл. ГЛОЦЕРА

В. Курдов
О моих книжках





11
В. Курдов. Иллюстрация.
Т. Одулок,
Жизнь Имтеургина старшего. [Л.], Детгиз, 1934

и поэтому мне важно было изучить тропическую флору. Я ее тщательно изучал в нашем Ботаническом саду.

«Рикки-Тикки-Тави» сделана не без оглядки, не без влияния на меня лебедевского искусства, которое он воплотил в своей книжке «Слоненок» [8]. Для меня «Слоненок» — это Лебедев в его наивысшем выражении работы для детей на плоскости листа, и до сей поры эта книга меня удивляет и восхищает. Она и заставила меня искать новых путей, своего, отдельного от Лебедева решения, но вместе с тем побуждала сохранить главный принцип такого изображения предмета на плоскости листа. В этом смысле я и связываю ее со «Слоненком».

Хотите знать, как эту работу принял Лебедев? Как же не помню! Каждая работа сдавалась Лебедеву с мокрой спиной, так что ничего не забыто. Лебедев был скуп на похвалу, он был человеком холодной оценки. Мог видеть и недостатки и достоинства без излишних эмоциональных заблуждений. Благодаря этому его слово приобретало, что ли, качественное свойство. Достоинства и недостатки в работе он видел в равной степени. Поэтому его согласие с работой было уже похвалой. «Рикки-Тикки-Тави» он вполне одобрил.

Рисунки очень нравились и Корнею Ивановичу Чуковскому, он мне об этом много раз говорил, поскольку там перевод Корнея Ивановича. Отличный перевод.

«Жизнь Имтеургина старшего» [9]. Эта книжка сделана автолитографским способом, на камнях, моей рукой нарисована. Камни были перевезены на Печатный двор, и с этих камней сделаны печатные формы,— таким образом в них есть достоверность нерепродукционная.

Поскольку Север мне был знаком по той поездке с Виталием Валентиновичем,— я был на Ямале, у самоедов, у конца земли, то и чукчами я занимался с большим интересом. Литературный текст, как мне казалось тогда и кажется сейчас, замечательный,— правда, я давно не перечитывал. Скажу главный секрет этой работы. Он заключается в том, что была в Ленинграде выставка рисунка и скульптуры студентов Института Севера. Вот эта самая выставка, на которой, между прочим, блистали работы Панкова, северянина, рано умершего, известного среди художников Севера,— эта выставка произвела на меня очень сильное впечатление достоверностью того, что изображается. Если, к примеру, изображена оленья упряжка, то все узды, шлейки, нарты,— причем с такой точностью и знанием, плюс непосредственной выразительностью и поэтической силой (поэзией овеяны пейзажи, сцены охоты и рыбалки), что просто удивительно.

Я обратился к изучению материальной культуры чукчей. Встречался и беседовал с Таном-Богоразом, которого очень запомнил [10]. Он поразил меня внешней дикостью, неопрятностью, и в то же время я понимал, что это человек огромной эрудиции, знаний всего, что связано с чукчами. Изучение материальной культуры чукчей и было главным моим методом в работе над этими иллюстрациями.

«Айвенго» [11]. Эту книгу и знают и не знают. Вообще-то она прошла незамеченной. Я очень люблю Вальтер Скотта, и особенно «Айвенго». Книга делалась мною с огромным увлечением, и ее очень одобрял В. В. Лебедев, хотя эту работу я выполнял не для него, а для «Молодой гвардии». Он наставлял меня в этой работе на достоверность и знание рыцарских эпох. Ведь рыцари XI века — это одно, а рыцари XIV века — совсем другое: и форма, и содержание. Оказалось, что Лебедев с мальчишеских лет делал рыцарские игрушки и был знатоком этого. Он меня очень тщательно ориентировал, чтобы я не путал рыцарство XI века с рыцарством XIV века, и при той свободе, которую я допускал в этой книге, все-таки сохранял точность. Я просидел тогда в Эрмитаже над папками с шотландскими пейзажами и рисунками рыцарских одеяний. Это было приятное время общения с романтикой Вальтер Скотта. Но это обычная работа над книгой, и, может быть, о ней не стоило и говорить. Важнее другое: мое отношение к этому роману, к его содержанию, которое я воспринял не то чтобы иронически (ирония здесь не то слово), а как бы трансформируя в своем уме романтику, не принимая ее, что ли, всерьез. Мне нравился слог Вальтер Скотта, его интонация, и я поэтому позволил себе отнестись к его романтике несколько легко, не впадая в театральную серьезность, и в то же время не задевая смысл, который я в общем-то не мог задевать. Наверное, я оскорбляю людей, понимающих Вальтер Скотта и, в частности, это произведение, но ничего не могу поделать, вот так.

«Лесная газета» [12]. Конечно, эта книга для меня самая близкая, потому что с нею связана моя большая и многолетняя дружба с Виталием Валентиновичем Бианки. Мне кажется, я проявил себя здесь не только как анималист, но и как пейзажист,— ведь без пейзажа я не представляю себе жизнь природы. Возможно, что такой подход и определил удачу. Сам текст, несмотря на свою красоту, силу в литературе, надо мной не довлел,— он был для меня только поводом для выражения моего *пластического* искусства. Я тут не столько иллюстрировал, сколько — параллельно с автором — мог решать эту же задачу своим языком, своими пластическими образами. Запасы наблюдений у меня были свои, другие, нежели у Бианки, и я их все вложил в эту книгу. «Лесная газета» работалась мною с безумным энтузиазмом, я ее делал очень увлеченно. И, в общем, видимо, это и сказалось на результате. Переделывать ее мне не хочется. Правда, в последнем издании я добавил цветные рисунки, так как в предыдущем издании цветные вклейки сделал Никольский, что я рассматривал как чужеродное тело [13]. Черная книжка очень цельная; как бы газета. Я не очень хотел, чтобы были цветные рисунки.



12

12—13
В. Курдов. Иллюстрации.
В. Скотт. Айвенго. [Л.],
«Молодая гвардия», 1936



13



14

Цвет в газете редко употребляется,— это типографская форма. И с введением цветных рисунков название становится более условным.

А вот в последний раз «Лесная газета» вышла уже с цветом [14]. Я тут к каждому месяцу даю вклейку, потому что у меня появилась потребность сделать цветную книжку. Но я оставил *газету*. Вклейки идут перед каждым месяцем.

Во всей этой работе осуществился принцип, который я ставил во главу угла. Он заключается в том, что искусство — это еще и *знание*. К этому нас приучал Лебедев: то, что ты хочешь изложить для детей, должно быть известно тебе досконально. И я тут исходил из тех знаний, которые у меня были,— не только научных, но и знаний художника. Все наблюдения, все походы в лес, все звери и птицы, которых я видел,— всё воплотилось в «Лесной газете». Увиденное глазами художника. Виталий Валентинович пишет о природе очень мало, а я по-своему расширяю поэзию пейзажа.

В работе я пользовался своими акварельными пейзажами, этюдами, которые я делал вне зависимости от книги,— словом, материалом, который был собран мной как художником не по поводу «Лесной газеты». Но и он пошел в дело.

Мне часто задают вопрос: как вы работаете? Что собой представляет ваша точка?

Никакой точки я не выдумывал. Это вульгарный вопрос. А возникла эта форма языка моего в книге из потребности ввести полутон, тон, заливки, что ли, потому что тогда было принято печатать тоновое клише, которое казалось мне в типографской книге неорганичным. Я решил пойти путем раздробления фона — и пришел к этому. Это было сугубо функциональное решение. Я вместо сетки старался сделать тоновое клише, потому что штриховое клише — только черное, и всё, а я хотел добиться тона путем раздробления точечной фактуры, которая мне позволяла сделать рисунок тональный.

Техника тут такая. Я работаю на ватмане, жирным литографским карандашом. Получается сразу тон. Литографский карандаш — это жирная точка на фактуре бумаги. Это не заливка. И дальше этот тон, где слабая точка, я закрепляю тушью, пером. Чтоб эта точка не слетела при травлении клише. В этом и вся, так сказать, моя уловка. Получается иллюзия тонового клише, эффект его, а совсем не изобретение такое для оригинальности.

Записал Вл. Глоцер

[1] О своей дружбе с Виталием Бианки и совместной работе над книгами В. Курдов рассказал в статье «Годы дружбы» (журнал «Детская литература», 1968, № 8, с. 48—51).

[2] Виталий Бианки. Аскыр. Повесть о саянском соболе. Рисунки В. И. Курдова. М.— Л., ГИЗ, 1927.

[3] Виталий Бианки. Где раки зимуют. Рисунки и обложка В. Курдова. М.—Л., ГИЗ, 1930.

14
В. Курдов. Иллюстрация.
В. Бианки. Лесная газета.
М.— Л., Детиздат, 1940

15
В. Курдов. Иллюстрация.
В. Бианки. Где раки зимуют.
М.— Л., ГИЗ, 1930

[4] В. Курдов обновлял свои рисунки в последующих изданиях книжки: во 2-м (Л., Детгиз, 1935) и в 3-м (М.— Л., Детиздат, 1936).

[5] В. Курдов. Конная Буденного. Стихи А. Введенского. [Л.], «Молодая гвардия», 1931.

[6] Виталий Бианки. Конец земли. Путевые впечатления 1930 года. Путевые зарисовки В. Курдова. Л.— М., «Молодая гвардия», 1933.

[7] Р. Киплинг. Рикки-Тикки-Тави. Новый перевод К. Чуковского. Стихи перевел С. Маршак. Рисунки и обложка В. Курдова. [Л.], Детгиз, 1934.

[8] Р. Киплинг. Слоненок. Перевод К. Чуковского. Рисунки В. Лебедева. Пг., «Эпоха», 1922.

[9] Тэки Одулок. Жизнь Имтеургина старшего. Обложка и рисунки автолитографии В. Курдова. [Л.], Детгиз, 1934.

[10] Тан-Богораз — Владимир Германович Богораз (1865—1936) — этнограф, писатель, общественный деятель.

[11] Вальтер Скотт. Айвенго. Перевод с английского. Редакция и послесловие П. П. Щеголева. Примечания В. И. Холмогорова. Рисунки В. И. Курдова. [Л.], «Молодая гвардия», 1936.

[12] Виталий Бианки. Лесная газета на каждый год. Рисунки В. Курдова. Изд. 5-е. М.— Л., Детиздат, 1940.
Но раньше Курдов участвовал в иллюстрировании 3-го и 4-го изданий (Виталий Бианки. Лесная газета на каждый год. Рисунки Л. Бруни, П. Соколова, Н. Тырсы, Т. Шишмаревой, Е. Эвенбах, Е. Чарушина, В. Курдова. Изд. 3-е. [Л.], Детгиз 1934).

[13] В. Бианки. Лесная газета на каждый год. Рисунки, обложка, титул В. Курдова. Рисунки Е. Захарова. Цветные рисунки Г. Никольского. Изд. 10-е. Л., Детгиз, 1961.

[14] Виталий Бианки. Лесная газета на каждый год. Художник В. Курдов. Л., «Детская литература», 1969.



15



А. КАМЕНСКИЙ

Размышления на выставке детской книги

Без художника детская книга просто не существует. Дети видят книгу в широком смысле слова, для них даже шрифт — это разновидность иллюстрации, зрительное бытие слова

1



Что у нас во дворе? Клумба. А на ней цветы, цветы... Большие цветы золотой головой качают. А маленькие просто лепестками машут, будто бабочки.

А однажды я и вправду решил, что это бабочки. Поймал. Смотрю, а у них зелёные ножки в землю уходят. И мне их стало жаль. Ведь обидно... Обидно весь день махать крылышками и не улететь никуда, никуда.

Но потом я подумал: „А может, это правильно? Улетели бы цветы, заблудились, а наш двор без цветов пустой, пустой бы стал".

Что у нас во дворе? Сад. А в саду домик. И не просто домик. Домик тот на цветок похож. У него голубая крыша и длинная, длинная ножка. Живёт в домике-цветке весёлая птица скворец. Скворец всё лето поёт, поёт, а осенью улетает. Тогда домик пустой и скучный. Если подойти к нему и приложить ухо к ножке, то услышишь „у-у-у..."— будто длинная ножка плачет.

1
Б. Кыштымов. Разворот, Г. Цыферов. Что у нас во дворе. М., «Малыш», 1970

Каждый ребенок, буквально каждый, по натуре своей — художник. Огромный и неведомый мир, расстилающийся перед ним, он познает в начальную пору своей жизни не столько при помощи еще малоразвитых у него логических понятий, сколько образным мышлением, художественными представлениями, в игре с окружающими и с самим собой. В процессе этого художественного освоения мира для ребенка слитны и неразрывны слово, изображение, музыкальный звук — я думаю, кстати, что со временем все книги для детей будут как-то озвучены и только тогда они в полной мере ответят в точной пропорции механизму детской психологии.

В силу этого своеобразия душевного мира ребенка область детской книги не затронул волнующий ныне «взрослые» издательства жгучий вопрос: нужна ли вообще книге иллюстрация? Не отжила ли она, дескать, свой век, не стала ли архаичной в условиях нынешнего научно-технического прогресса? Даже самым отчаянным потрясателям основ слишком уж очевидно, что без иллюстраций, без изобразительной композиции, словом, без художника детская книга просто не существует. Дети видят книгу в широком смысле слова, для них даже шрифт — это разновидность иллюстрации, зрительное бытие слова. А рисунки в изданиях для детей так же необходимы, как фразы: вся событийная канва, все развитие действия, все черты обстановки должны запечатлеться в конкретных изображениях, в сценическом представлении — иначе книга покажется ее юному читателю каким-то глухонемым калекой, чье невнятное бормотание нельзя понять.

Вот почему книги для читателей первых возрастных рубежей человеческой жизни сохранили свои иллюстрационно-оформительские традиции, не поддавшись наступлению механических шаблонов, чуждых художественной неповторимости. Неповторимость! Как велико ее обаяние, например, в работах В. Лебедева или В. Конашевича — основателей и классиков советской школы иллюстрации детских книг. Их произведения украсили залы выставки изданий для детей, выпущенных в РСФСР на протяжении 1966—1971 гг. (эта выставка состоялась в Москве осенью 1971 г.). Не нужно быть ясновидцем, чтобы предсказать рисункам Лебедева и Конашевича еще очень долгий срок. Эти рисунки полны игрового начала, веселой театральности и вместе с тем в их жилах течет живая кровь зорких и точных жизненных наблюдений; фантазия и познание идут здесь рука об руку. Художники никогда не подделываются под детскую наивность; в сценическом мире их иллюстраций все происходит всерьез; условность действия опирается на его внутреннюю правдивость — это рождает ответное и безраздельное доверие юных читателей. И еще одно: работы Лебедева и Конашевича в высоком смысле слова принадлежат своему времени, воссоздают его дух, его чувство цвета и пластики, что также определяет неповторимые черты произведений этих мастеров.

Сокровеннейшие из заветов классиков нашей иллюстрации детской книги — быть современным, дышать воздухом своей эпохи, давать нравственные критерии, формировать чувство красоты — находят свое воплощение в творчестве наиболее крупных и талантливых представителей разных поколений советской графики. Они были широко представлены на выставке, все эти известные мастера — от Ю. Васнецова, Т. Мавриной, Д. Шмаринова, В. Горяева, А. Кокорина, В. Андриевича до самых молодых, недавно пришедших в наши издательства. Я бы сбился на обычную рецензентскую скороговорку, если бы попытался хоть как-то охарактеризовать показанные на выставке работы всех этих художников. Тем более, что кроме столичных корифеев, здесь великолепно показались мастера, чьи работы печатаются в издательствах областных городов — С. Калачев (Новосибирск), Д. Багаутдинов (Пермь), В. Пуженов (Коми АССР), Э. Юрьев (Чувашия) и другие.

В качестве примера я назову кое-какие работы, которые особенно покорили не только своим художественным качеством, но и обаянием новизны.

Таковы работы М. Митурича, который был одним из именинников на этой выставке. Пожалуй, впервые он так удачно выступил за свою не столь уж короткую творческую биографию.

Говоря об удаче М. Митурича, я имею в виду не только зрелую отточенность его графического стиля, прозрачность и легкость акварельного цвета, изящество штрихового рисунка. Это все есть, но подобными качествами ныне в нашей графике особо не удивишь. Главная ценность и привлекательность листов Митурича в том, что они открывают глаза на красоту обыденного и привычного в нашем жизненном окружении. Художник бесконечно далек от поисков внешней эффективности, выигрышных сюжетов. Он изображает природу и животных, ничем особо не примечательные сценки повседневности (в иллюстрациях к рассказам для детей Г. Снегирева и других работах). Изображает в лирическом ключе, открытым текстом проникновенной человечности, которая для Митурича лежит в основе оценки всего происходящего. И затем — с такими особенностями интонационного строя, которые заставляют мгновенно распознать, что действие происходит в наши дни.

Счастлив художник, который способен уловить и выразить пластику и духовную атмосферу своей эпохи,— его устами говорит время!

На выставке было немало экспонатов, которые отличались такими же завидными качествами. Причем порою как-то неожиданно. Давно ли оформление книг научно-популярного жанра (включая так называемую «фантастику» — не устарел ли этот термин в наши дни?) было уделом ремесленников, которые, собственно, и не ставили перед собой никаких художественных

А. КАМЕНСКИЙ

Размышления на выставке детской книги

задач? За последние годы положение круто изменилось. В предыдущих выпусках «Искусства книги» говорилось об этом, но далеко недостаточно. Следует сказать по поводу оформления научно-популярной литературы с позиций несколько иного, более широкого плана. Большая группа очень талантливых графиков сроднилась с этим жанром и в краткие сроки превратила его иллюстрирование в дело большой творческой значительности, новых образных изменений. И. Кабаков, Б. Лавров, Н. Мищенко, Б. Жутовский, Ю. Соболев, покойный Ю. Соостер и другие приложили все усилия к тому, чтобы увидеть и показать красоту современных промышленно-технических сооружений, своеобразную эстетику и строгую логическую закономерность строения веществ, молекулярных структур, чувственный мир, стоящий за чертежной жесткостью формул и схем. Чтобы приблизить к читателю, как-то очеловечить холодный мир научных абстракций, художники, выступающие в этом жанре, прибегают зачастую к иронии, эксцентрике, к совершенно неслыханным композиционным ходам (что, впрочем, диктуется характером литературного материала) — словом, очень много экспериментируют, как и герои тех книг, которые они оформляют. Не всегда эти эксперименты удачны; случается, что техницизм, машинные ритмы завораживают авторов и в их работах появляется некий мертвенный оттенок. Что поделаешь, область совершенно новая, трудности тут огромные. Но поиски идут, они интересны и перспективны — выставка это доказала на многих примерах.

Именно на многих. Экспозиция вновь убедила в неизменно-обязательном содружестве писателей и художников на ниве детской литературы. Верность вызывала удовлетворение, экспозицию воспринимали как праздник. Отклики прессы — кажется, без исключений — носили поздравительный характер. Что ж, основания для этого были весьма весомые. Само зрелище залов выставки, всегда заполненных множеством радостно взволнованных посетителей, настраивало на торжественно-юбилейный лад. Да и многие работы художников, как уже сказано, искренне радовали.

Правда, далеко не все на выставке вызывало чувство безоговорочного удовлетворения. Было там кое-что явно сомнительное, вызывавшее на спор. Стоит откровенно поговорить об этом, так как некоторые тенденции на выставке не могли не насторожить.

Во-первых, как оказалось, в детской книге еще цепко держатся давно уже изжитые во «взрослых» изданиях незадачливые приемы ремесленного натурализма. Когда-то, в конце сороковых-начале пятидесятых годов, эти приемы были сущим бедствием для нашей книжной графики. Но более полутора десятилетий тому назад они были оттеснены подлинно-творческими стилевыми системами, как правило, опиравшимися на лучшие традиции советского искусства прошлых лет в области гравюры, рисунка, «тональных» композиций и т. д. Бездумные, буквалистские иллюстрации, лишенные обобщения, оригинальности художественного почерка, стали постепенно исчезать, встречаясь разве что в некоторых массовых журналах и газетах, где спешность подготовки в иных случаях приводит к известной нетребовательности.

А тут — книга для детей! Вот уж где унылый буквализм особенно нетерпим! Ведь рисунок — тавтология, изобразительный повтор какого-то описания, прикованный к определенной строке, кощунственно принижает весь строй детского восприятия литературы: ведь для ребенка — художника по душевной природе — самые обыденные вещи предстают непознанной тайной, персонажами захватывающего воображения действия. Отчего получившая «чистую» отставку натуралистическая манера порой еще бытует именно в детских изданиях — остается непонятным. Может быть, причиной тому механический перенос требований, которые предъявляются рисункам для учебников (там-то как раз внешняя описательная точность — главная добродетель), на иллюстрации к художественной прозе и поэзии? Но это, конечно же, плод заблуждения или — скорее всего — равнодушного недомыслия.

Если мне заметят, что такие прославленные образцы советской книжной иллюстрации для детей, как поздние работы В. В. Лебедева, также основаны на предельной внешней достоверности, то я отвечу: подобное суждение — плод крайне поверхностного взгляда на вещи. Броская, нарочито подчеркнутая иллюзорность лебедевских иллюстраций — это, вне всякого сомнения, условный ход: какая-то сценка, объект, предмет вырваны из привычной обстановки, показаны крупным планом, «наплывом», предстают с неожиданной значительностью. Тут столько же «будто бы» и «словно бы», как в любом метафорическом изображении.

Нет, ремесленный натурализм никак не оправдать ссылками на опыт лучших мастеров нашей графики, которые всегда воевали с бескрылой, бездуховной приземленностью в искусстве.

Еще более озадачивает (в некоторых изданиях Детгиза) возврат к таким вкусам, которые, казалось бы, уже совсем давно и навсегда ушли в небытие. Я имею в виду удручающую смесь сентиментальности и дешевой «красивости» совершенно в духе какого-нибудь «Задушевного слова». Мелодраматические мизансцены, маникюрная отделка рисунка и фактуры, убогая, мишурная пышность расцветки акварелей — откуда это наваждение? Конечно, таких изданий сравнительно немного (некоторые сказки или, как это ни поразительно, «Достоевский — детям», где иллюстрации группы художников словно для святочных рассказов предназначены), но раз они вообще могут появиться, значит, появился некий зазор



2



3



4

2
В. Андриевич. Разворот. К. Чуковский. Телефон. М., «Малыш», 1966

3
Б. Диодоров. Иллюстрация. О. Гурьян. Три повести. М., «Детская литература», 1969

4
Г. А. В. Траугот. Шмуцтитул. Г-Х. Андерсен. Сказки. Л., «Детская литература», 1969

5
С. Калачев. Иллюстрация. Ю. Олеша. Три толстяка. Новосибирск, Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1968

6
В. Горяев. Иллюстрация. А. Барто. За цветами в зимний лес. М., «Детская литература», 1970

7
Л. Токмаков. Иллюстрация. И. Токмакова. Карусель. М., «Детская литература», 1971

8
С. Калачев. Иллюстрация. Ю. Олеша. Три толстяка. Новосибирск, Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1968



5



6

ВЫСТАВКИ

А. КАМЕНСКИЙ

Размышления на выставке детской книги



7



8



9





10



11



12

9
И. Кабаков. Обложка

10
М. Митурич. Иллюстрация. Г. Снегирев. Рассказы для детей. М., «Советская Россия», 1970

11
И. Кабаков. Иллюстрация. А. Маркуша. АБВ. М., «Малыш», 1971

12
С. Бродский. Иллюстрация. Н. Островский. Как закалялась сталь. М., «Молодая гвардия», 1970

в творческих позициях наших книгоиздательств. Как знать, что в этот прорыв ринется в дальнейшем, если его не устранить поскорее...

Слащавой, сюсюкающей красивости, как и всякому иному дурновкусию, должен быть заказан путь в детскую книгу. Более трудные повороты у другой проблемы — вправе ли художники (так же, разумеется, как и писатели) в своих произведениях для детей изображать жизнь во всей ее драматической сложности? По-моему, не только вправе, но и просто обязаны. Лишь малышей, совершающих первые шаги на долгом пути познания, нужно до поры — до времени ограждать от знакомства с такими сторонами жизни, которые они все равно не могут правильно понять и которые бессмысленно омрачат их маленький мир. Пусть он будет светлым и безмятежным, как в добрых сказках.

Но постепенно, год за годом, нужно закалять душу ребенка — подростка — юноши, расширяя и круг его знакомств с разными гранями бытия, и эмоциональную палитру познания. Изображать жизнь в одних лишь праздничных или безмятежно-умиротворенных тонах — значит, лепить какие-то дряблые, лишенные мускулов души, обезоруживать молодое сознание да и попросту фальшивить.

Есть такой грех у нашей иллюстрации для детей. Она избегает драматического накала страстей даже тогда, когда этого совершенно ясно требует жизненный и литературный материал. Трудно понять умиленное благодушие рисунков и акварелей, повествующих об эпохе революции и гражданской войны,— такие работы, как мужественная, полная сурового благородства серия иллюстраций С. Бродского к роману Н. Островского «Как закалялась сталь», к сожалению, были очень редки на выставке. Зато там можно было встретить скучные и вяло-добронравные иллюстрации к произведениям А. Гайдара, где, можно сказать, вся суть дела в романтическом душевном горении, в пафосе самоотверженности и готовности к подвигу. Невыносимо глядеть и на бутафорские, претенциозные иллюстрации к некоторым классическим трагедиям, которые в трактовке детгизовских художников превращаются в эффектные зрелища дурного пошиба.

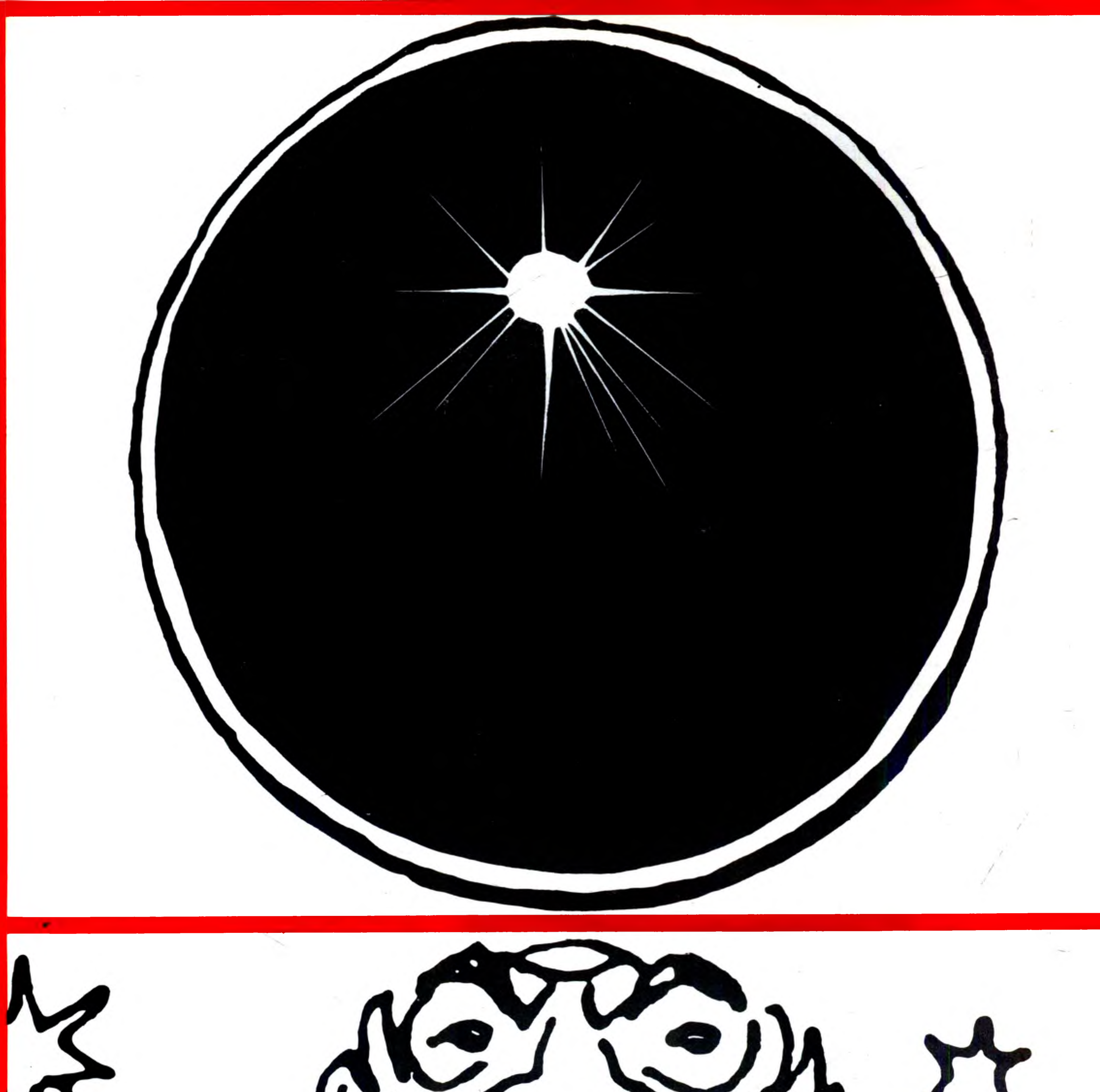
Немало сложностей таят в себе и проблемы стилевых традиций при оформлении детской литературы. Множество экспонатов выставки отразили массовое увлечение художников приемами русского лубка, декоративно-орнаментальных изделий народных мастеров, наконец, иконописи. Что говорить, традиции богатейшие, способные послужить великолепным подспорьем в иллюстрациях к сказкам, эпосу, сборникам пословиц, прибауток и т. д. Но при одном обязательном условии — органичности стиля и современности истолкования и использования национальных художественных форм. Примером могут быть работы Т. Мавриной (для нее, к слову, эта выставка была своего рода личным фестивалем — никогда эта замечательная художница не имела возможности так широко и многообразно предстать перед зрителем): она чужда цитатничеству, живет духом образного мира и пластического языка народного искусства. Но традиционные мотивы она перелагает на новый лад, голосом нынешних дней. Потому-то в ее произведениях блистательная декоративность соединена с живой энергией и свежестью чувства, которых никогда не встретишь в худосочных стилизациях.

А она, стилизация, стала какой-то распространенной болезнью. С изумлением рассматривал я на выставке иллюстрации В. Семенова к «Слову о полку Игореве» (представленные издательством «Художник РСФСР»). Автор трудолюбиво перерисовал репродукции из различных альбомов древнерусского искусства, кое-как (да и то не всегда) приспособив иконные композиции к сюжетам эпоса. Его вовсе не волновало, что он берет в качестве образцов работы, которые по времени отделены веками от эпохи «Слова», решительно чужды ему по образному строю, по системе выразительных приемов. «Старинное» — и ладно. Так доброй, высокой традицией прикрывается бессмысленное эпигонство. Оно столь же неприглядно и в сусально-пряничных подделках под некую абстрактную «русскую народность» в иллюстрациях к сказкам.

Стилизация, даже куда менее явная и грубая — камень на дороге к постижению современности, к развитию таких поэтических средств искусства, которые отвечали бы духу и характеру наших дней.

Само собой, эти поэтические средства не на пустом месте создаются, им всегда необходима опора на определенные традиции. Художник вправе ее выбирать по своему вкусу, уноситься воображением в любую древность или примыкать к недавним находкам. Это его дело. Но все решает целенаправленность творческого зрения художника, его способность переплавить все влияния в единую оригинальную манеру, которая может служить эхом чувств и мыслей современников. Детской книге это в особенности необходимо.

А. Каменский



Е. БУТОРИНА

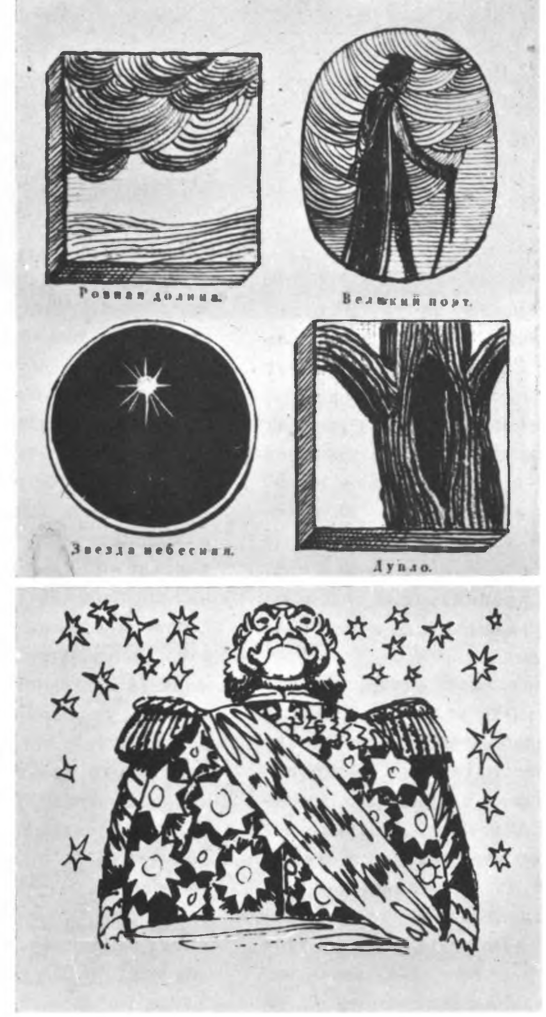
«Козьма Прутков» Н. Кузьмина и С. Пожарского

В выборе произведения для иллюстрирования заключен момент его оценки, склонность художника к тому или иному жанру литературы, роду мышления писателя. Это видно в рисунках Кузьмина и Пожарского к сочинениям Козьмы Пруткова





1



2

1
С. Пожарский. Действующие лица. Козьма Прутков. Драматические произведения. М., «Искусство», 1974

2
Н. Кузьмин. Рисунок. Козьма Прутков. Плоды раздумья. Л., «Художник РСФСР», 1962

Мне предстоит сложная, но очень увлекательная задача — попытаться проанализировать иллюстрации двух крупных мастеров к произведению одного автора. В этом случае особенно наглядным становится их своеобразие и отличие друг от друга, разница принципиальных позиций и подхода к иллюстрированию и оформлению книги.

В самом обращении к Козьме Пруткову уже проявляются определенные склонности художника. Надо остро чувствовать и понимать иронию и парадоксы, уметь найти адекватное им по выразительности пластическое решение. Являясь пародийными опусами, произведения Козьмы Пруткова весьма разнообразны по жанру. Высмеиваются не только явления жизни, но и литература, и многие привычные представления: бюрократический казенный уклад России середины XIX в., романтическая поэзия, которая в бесчисленных подражаниях стала ходульной и трескучей; афоризмы являются сатирой на тривиальность, господствующую в умах людей.

В выборе произведения для иллюстрирования заключен момент его оценки, принятие художником того или иного жанра литературы, рода мышления писателя. Кузьмин, впервые еще в начале 30-х гг. иллюстрировавший Пруткова для издательства «Academia», последовательно развивается как художник, нашедший свой подход к произведению и свое толкование.

Его рисунки остро характерны; изображения в каждой композиции, несмотря на их изобилие, сгармонированы по классическим канонам и расположены на странице вполне академично. Занимательны и поучительны сами изображения: тип, характер людей, ситуации, в которые они поставлены.

Такой подход к организации книги Кузьмин сохранил и в издании 1962 г. «Плоды раздумья» («Художник РСФСР»). Здесь ограничен круг произведений — только «мысли и афоризмы», квинтэссенция мудрости, заложенной в опусах Козьмы Пруткова. Художник следует, казалось бы, с большой точностью, почти буквально, внешнему значению каждого афоризма. Но глубокомысленные рассуждения несут в себе убийственный сатирический подтекст, и рисунки в полной мере обладают той ироничностью, которая, скрывая непосредственную наивность изречений, выявляет их истинный смысл.

Такие блестящие находки, как самодовольный генерал с выпяченной грудью, усеянной звездами (орденами), на фоне звездного неба, совершенно точно комментируют текст. Так же воспринимается изображение человека в мундире с эполетами, пробивающего головой стену: усердие все превозмогает. Или кучер на козлах с лицом Николая I, звездой на груди и вожжами в руках: «хорошего правителя справедливо уподобляют кучеру». Эти рисунки демонстрируют подход и отношение Кузьмина к тексту. Он, вроде бы, с полным простодушием непосредственно иллюстрирует книгу, но делает это на самом деле так, что афоризмы воспринимаются сразу во всей их сложности, с подтекстом. Как же это выражается пластически?

Очень точный рисунок (тушь, перо) с богато разработанной штриховкой, определяющей глубину и соотношение пространственных планов, основан на безупречном владении линией. Кузьмин прекрасно знает законы книжного организма, меру допустимости прорывов в глубину, обладает тонким чутьем, оперируя с плоскостью листа бумаги. Сам рисунок свободен, мысль, родившаяся у художника, органично и легко переносится на бумагу. При этом линия лаконично строит форму предметов, объемы которых конкретны и возникают как абсолютно убедительные и достоверные благодаря применению многочисленных штриховых комбинаций. Иногда (правда, это бывает крайне редко) штриховка сочетается с заливкой тушью. Вьющаяся, простая и в то же время изысканная, уверенная линия определяет пластику рисунков Кузьмина. Кое-где рисунки оттенены цветом. Неяркое цветовое пятно является то фоном для фигуры, то беглым росчерком, подчеркивающим динамику, то дополняет окраску предметов. Каждый штрих рисунка выразителен, будь то лицо, фигура, отдельный предмет.

На каждом развороте помещены один, два, три, редко четыре рисунка. Художник добивается их ритмического равновесия, используя расположение текста: по-разному размещая его, варьируя длину строк, пробелы между ними. В результате возникает довольно спокойная, хотя и свободная композиция разворотов, где рисунки и текст укладываются в строгий, точно определенный формат полосы набора.

В целом же книга, квадратная по формату, уравновешена, она фланкируется композициями на форзацах: в начале — Козьма Прутков среди своих авторов, в конце — памятник Козьме Пруткову от почитателей его таланта. Эти рисунки, так же как и полосный рисунок в середине книги — Козьма Прутков среди моря житейского,— характером и манерой напоминают иллюстрации к изданию «Academia». Особенно примечателен последний — писатель с невозмутимым лицом, на котором читается сознание значительности собственной деятельности, спокойно присел на утес, окруженный бурной стихией: волнуется море (в бушующих водах с трудом удерживается корабль, русалка всплескивает руками), сверкают молнии, ветры (головы с надутыми щеками) поднимают бурю. А автор в цилиндре, увитом лавровым венком, облокотился на камень с пером в руке и рукописями и не замечает ни бушующих сил природы, ни змеи с высунутым жалом. Многословный рисунок аллегоричен и соответствует аллегории в литературе. Художник, украшая книгу, помогает войти в мир писателя, сделать его наглядным.

Таков метод Кузьмина, раскрывающего произведение литературы непосредственно: следуя за

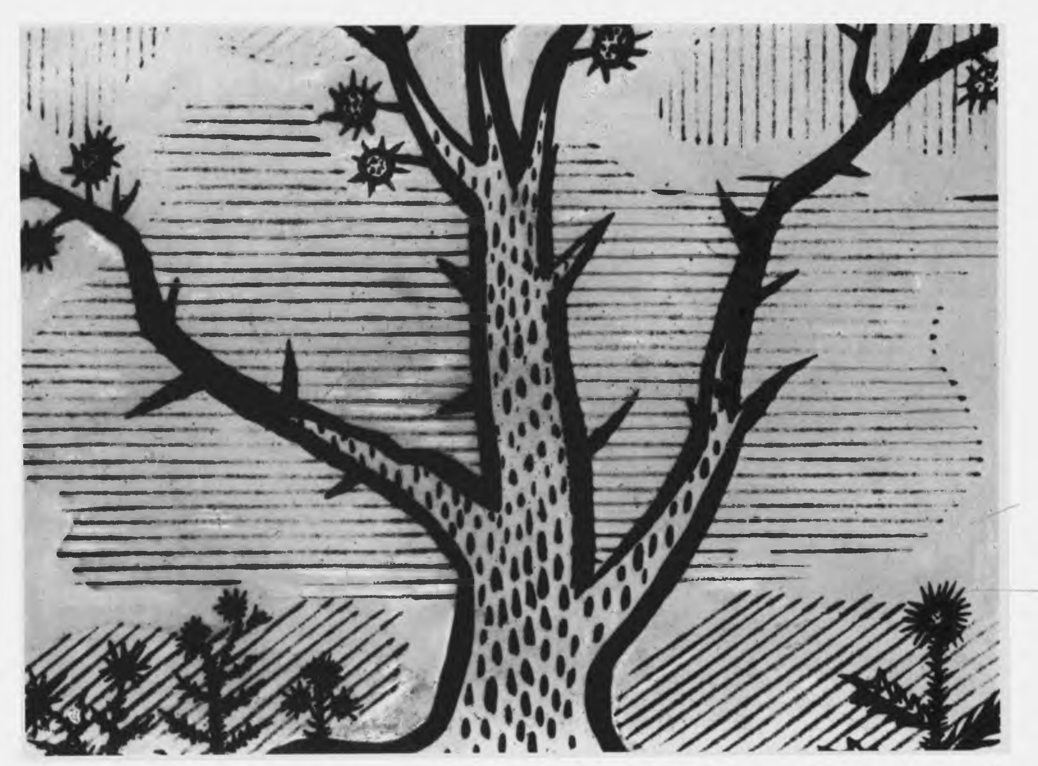
3
С. Пожарский. Иллюстрация. Козьма Прутков. Драматические произведения. М., «Искусство», 1974

4
Н. Кузьмин. Рисунок. Козьма Прутков. Плоды раздумья. Л., «Художник РСФСР», 1962

3



4



5



6

5
С. Пожарский. Форзац. Сочинения Козьмы Пруткова. М., Гослитиздат, 1960

6
Н. Кузьмин. Полосный рисунок. Козьма Прутков. Плоды раздумья. Л., «Художник РСФСР», 1962

7
С. Пожарский. Иллюстрация. Козьма Прутков. Драматические произведения. М., «Искусство», 1974

8
Н. Кузьмин. Рисунок. Козьма Прутков. Плоды раздумья. Л., «Художник РСФСР», 1962

Е. БУТОРИНА

*«Козьма Прутков»
Н. Кузьмина
и С. Пожарского*

7



8

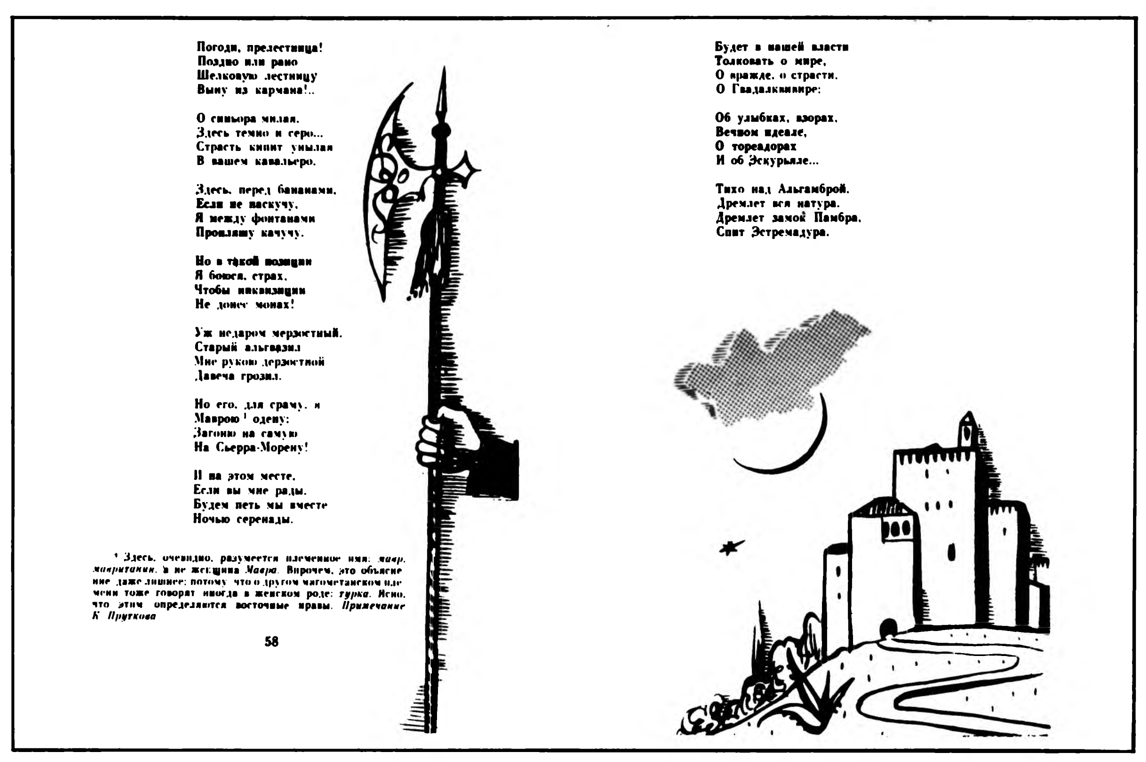
автором, он изображает описываемое. Но пародийность неминуемо и очевидно выступает в его рисунках, адекватная самому духу творчества Козьмы Пруткова.

Общение с Козьмой Прутковым другого известного мастера, Пожарского, не так долговременно, как у Кузьмина. Впервые он иллюстрировал «Сочинения Козьмы Пруткова» в 1958 г.— книга с небольшим количеством тоновых репродукций вышла в Государственном издательстве художественной литературы в 1959 г. А через год появился цветной вариант книги с многочисленными рисунками на шмуцтитулах, спусковых полосах и в тексте. Здесь подход к иллюстрированию принципиально иной. Пожарский всегда склонен к ассоциациям, намеку, он редко точно следует тексту. В его рисунках ясно ощущаются пластические задачи, что заставляет воспринимать их не только как иллюстрации, но и как произведения важные и ценные сами по себе.

На цветном варианте издания и хочется остановиться. Свободная композиция, расположение рисунка на странице, органичное сочетание его со шрифтом — все, что так любил и умел изобретать художник,— вот основа книги. В атмосферу «Сочинений» читателя вводит суперобложка с изображением Козьмы Пруткова, бродящего в размышлении по миру, переплет — пучок перьев, разграфленный клетками лист, подобный тому, который подкладывался под писчую бумагу для ровности строк. Из элементов оформления, пожалуй, наибольшую нагрузку несет форзац: гигантское дерево с шипами и плодами в шипах и кактусы. Рисунок символически олицетворяет существо произведений Козьмы Пруткова, скрывающих под, казалось бы, безобидной внешностью разящую насмешку. Пародийность литературы вызывает к жизни острые сопоставления предметов в рисунках: свет фонаря, помогающего отыскать истину, соперничает с блеском орденской звезды. Три шмуцтитула из четырех сопровождаются одним афоризмом автора: «поощрение столь же необходимо гениальному писателю, сколь необходима канифоль смычку виртуоза». Этот прием помогает раскрыть характер Козьмы Пруткова, обращающегося к читателю без ложной скромности, и дает определенное эмоциональное настроение всей книге.

Всегда заботясь о ритмическом начале в оформлении книги, Пожарский логически подходит и к конструированию шмуцтитулов: первый — наиболее загружен изображениями, за ним следует самый легкий, где рисунок цветной, а шрифт черный, следующий шмуцтитул — к «Драматическим произведениям» — более насыщен, а последний — нечто среднее между вторым и третьим. Так строится ритм книжного организма.

Все разделы «Сочинений» начинаются спусковой полосой с рисунком и заголовком. Иногда рисунки лежат в том же ряду ассоциаций, что и форзац (два изображения к «Плодам раздумья»), иногда детали архитектуры и предметов указывают место действия («Спор древних греческих философов об изящном»), в других случаях довольно точно характеризуются персонажи и их окружение («Фантазия», «Черепослов, сиречь



9

9
С. Пожарский. Разворот. Сочинения Козьмы Пруткова. М., Гослитиздат, 1960

10
Н. Кузьмин. Разворот. Козьма Прутков. Плоды раздумья. Л., «Художник РСФСР», 1962

Е. БУТОРИНА

«Козьма Прутков» Н. Кузьмина и С. Пожарского

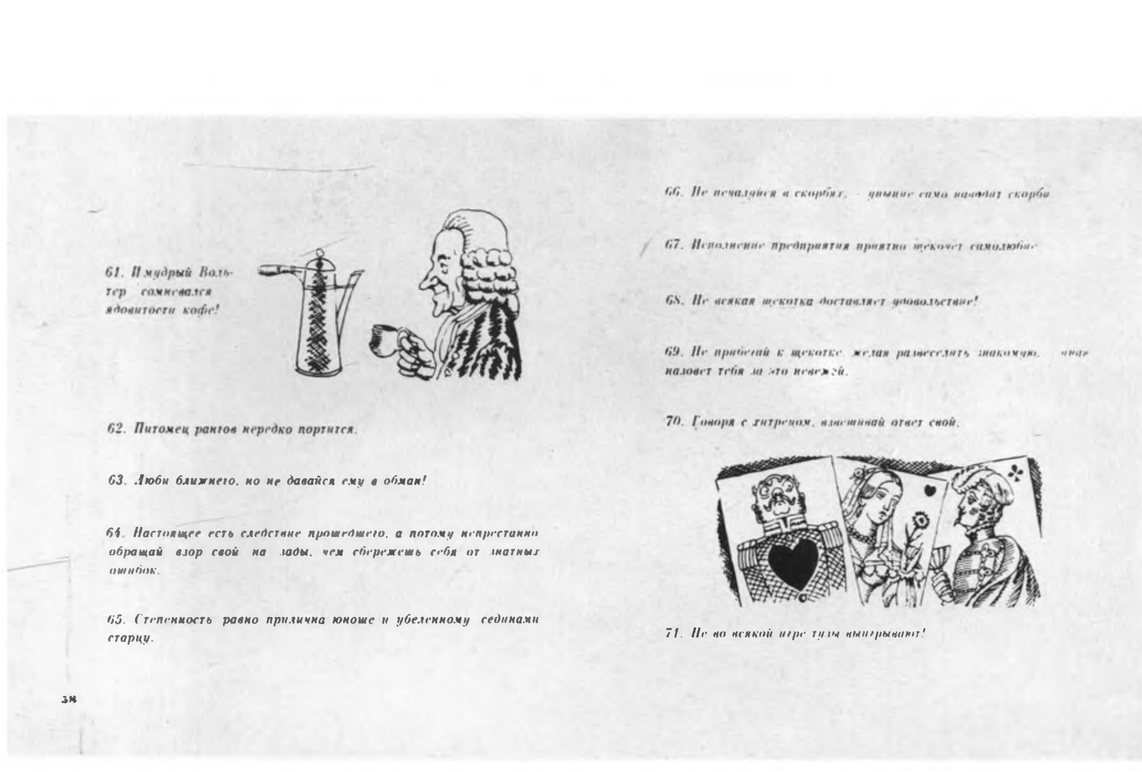
Френолог»). Но во всех рисунках Пожарский учитывает конструкцию и ритм книги, ее пространственные законы. Создавая впечатление простора в одном из рисунков, он уравновешивает его фронтальной композицией в другом. Но в самом фронтальном изображении никогда не бывает абсолютной плоскостности: перед стеной с книгами, занимающей всю ширину страницы, большое кресло с высокой спинкой повернуто в три четверти, что придает глубину пространству («Черепослов, сиречь Френолог»). Этот прием используется в каждом из рисунков: часто залитое черным или иным цветом пятно неправильных очертаний рядом с изображением или шрифтом придает им точное положение в пространстве. Особенно насыщен иллюстрациями первый раздел — «Стихотворения»; рисунок сопровождает каждое произведение. По большей части это свободные фрагментарные композиции, продолжение которых угадывается за пределами страниц. Действующие лица или предметы свободно, даже прихотливо размещены на разворотах. Для художника не существует никаких стандартов. Заставки, рисунки вверху и внизу, по краям, со срезанным частично изображением используются по воле автора. Такая прихотливость естественна в столь разнообразных по содержанию и стилю стихах Козьмы Пруткова. Однако очевидно сам Пожарский не считал подобное решение единственно возможным, так как в своей последней работе — «Драматические произведения» — использовал принципиально иной прием организации книги и иллюстрирования.

При большом количестве рисунков книга очень четко сконструирована. Изощренно-графический форзац, шмуцтитулы, рисунки, наглядно представляющие действующие лица, спусковые полосы и собственно иллюстрации свободно размещаются на вытянутых по горизонтали страницах. Неиссякаема фантазия художника в придумывании множества вариантов рисунков с перечнем действующих лиц. То же относится и к иллюстрациям.

Здесь, как и вообще в последние годы, очевидно стремление Пожарского к конструированию книги. Работая над созданием ее оригинального органичного пластического построения, экспериментируя в бесчисленных самостоятельных композициях небольшого размера, он добился многих из поставленных целей. Лаконичность и точность цвета, пластики, композиции таковы, что возникает полное ощущение убедительности пространства и жизни в нем фигур и предметов. Мастер добивается воплощения современного видения и взгляда на окружающее — взгляда человека второй половины XX в.— современными художественными средствами, впитавшими в себя опыт мирового графического искусства. Безусловно, эта работа — самое высокое его достижение.

Такими разными, выразительными и по-настоящему художественными представляются сочинения Козьмы Пруткова, проиллюстрированные двумя крупнейшими мастерами советского книжного искусства — Кузьминым и Пожарским.

Е. Буторина



61. И мудрый Вольтер сомневался ядовитости кофе!

62. Питомец рангов нередко портится.

63. Люби ближнего, но не давайся ему в обман!

64. Настоящее есть следствие прошедшего, а потому непрестанно обращай взор свой на зады, чем сбережешь себя от знатных ошибок.

65. Степенность равно прилична юноше и убеленному сединами старцу.

38

66. Не печалуйся в скорбях, — уныние само наводит скорби.

67. Исполнение предприятия приятно щекочет самолюбие.

68. Не всякая щекотка доставляет удовольствие!

69. Не прибегай к щекотке, желая развеселить знакомую, — иная назовет тебя за это невежей.

70. Говоря с хитрецом, взвешивай ответ свой.

71. Не во всякой игре тузы выигрывают!

10



Э. ГАНКИНА

Третья Биеннале детской иллюстрации в Братиславе

Необходима постоянная экспериментаторская работа в поисках цельного художественного облика детской иллюстрированной книги



1
А. Струмилло (ПНР). Иллюстрация. Р. Штиллер. Рожденные морем. Варшава, «Наша ксенгарня», 1971. Гран при

Когда в сентябре 1971 г. флаги 39 стран всех пяти континентов снова поднялись над зданием Дома культуры на площади Словацкого Народного восстания,— Братиславские биеннале иллюстраций детской книги уже завоевали одно из самых авторитетных мест среди международных выставок книжного искусства для детей.

Эта была уже третья БИБ, начиная с 1967 г. В ней участвовали 263 художника, представившие 2300 оригиналов своих иллюстраций к книгам для детей, изданным за прошедшие два года. Кроме того, организаторы Биеннале показали зрителям две персональные выставки. На одной из них было представлено иллюстраторское творчество известного швейцарского художника Алоиза Каригьета, награжденного в 1970 г. Золотой медалью Ганса Христиана Андерсена, на другой — работы молодого чешского графика Эвы Беднажовой, получившей на Братиславской биеннале 1969 г. «Гран-при» за иллюстрации к сборнику китайских сказок.

Заметной особенностью БИБ-71 стало участие в ней Австралии, многих государств Африки, Азии и Латинской Америки. С большим интересом знакомились и члены жюри, и посетители выставки с работами художников из далекого Сиднея, из Буэнос-Айреса, Рио-де-Жанейро и, тем более, из Ганы, Кении, Колумбии, Уганды и других развивающихся стран, а также с иллюстрациями и книгами Ирана, Исландии и Ирландии, прежде не участвовавших в Биеннале.

Были существенные отличия и у теоретического симпозиума, проходившего на выставке. На этот раз кроме проблем современной иллюстрации искусствоведы, педагоги и художники детской книги обсуждали вопросы ее историко-теоретического исследования. И это было, конечно, не только признанием значительности прошлых достижений искусства иллюстрирования книг для детей, но и важным симптомом серьезной заинтересованности в будущем развитии детской художественной книги.

Симпозиум БИБ-71 принял общую программу «Истории национальной иллюстрации детской книги с 1945 по 1971 г.», по которой специалисты-историки и теоретики стран-участниц Братиславских биеннале напишут свои исследования для теоретического сборника Словацкой национальной галереи. Кстати сказать, первый сборник докладов и сообщений, сделанных на симпозиумах 1967—1969 гг., подготовленный к изданию галереей, уже увидел свет. Он дает возможность судить о той огромной исследовательской работе в области детской иллюстрации, которая ведется сейчас во многих странах мира.

Начал свою работу и Международный кабинет иллюстрации в Словацкой национальной галерее (СНГ), в фонды которого художники и издательства, участвующие в Биеннале, безвозмездно передают часть экспонировавшихся на выставках работ. Здесь же собираются все материалы чехословацкой прессы о братиславских выставках и отклики на БИБ в других странах, теоретические статьи, опубликованные в журналах и газетах, систематизируется библиографический материал об иллюстраторах детской книги. Закладываются, таким образом, основы для систематической научной работы в международных масштабах, как это и было задумано инициаторами Биеннале.

В 1971 г. советская делегация передала в дар Международному кабинету иллюстрации небольшую коллекцию работ советских художников разных республик. В их числе были акварели и гуаши М. Митурича и В. Пивоварова, литографии Н. Поплавской и В. Дувидова, иллюстрации Г. Кроллиса, Я. Пигозниса и других.

В БИБ-71 в соответствии со статутом снова, как и прошлые годы, участвовало двадцать советских художников: О. Верейский, В. Гальдяев, Г. Епишин, Г. Калиновский, А. Кокорин, Ф. Лемкуль, Т. Маврина, М. Митурич, В. Пивоваров (РСФСР, Москва); В. Голозубов, М. Примаченко, Г. Якутович (Украинская ССР); Г. Кроллис (Латвийская ССР); В. Валювене, Л. Гутаускас, Б. Жилите, Б. Леонавичюс (Литовская ССР); П. Мудрак (Молдавская ССР); Б. Заборов (Белорусская ССР); И. Раудсепп (Эстонская ССР).

«Золотое яблоко» БИБ было присуждено украинскому художнику Владимиру Голозубову за оформление украинской народной сказки «Два петушка» и иллюстрации к ней (Киев, «Веселка», 1970).

Советская экспозиция отличалась большим разнообразием национальных школ, причем завсегдатаи Биеннале заметили появление совсем новых для них имен в Москве и на Украине, в Молдавии и Эстонии. Однако может быть больше, чем на прошлых выставках, ощущались слабости нашей коллекции и, прежде всего,— несоответствие, как правило, высокого художественного уровня оригиналов полиграфическому их воспроизведению. Увы, книжки издательств «Веселка», «Малыш», «Лиесма» и даже «Детская литература», некоторые книжки издательства «Вага», где обычно печатают хорошо, радуя тонкой цветной графикой оригиналов, огорчали то плохим качеством бумаги, то небрежностью офсетной печати, то бедностью шрифтов, обложек и переплетов, Издательство «Советская Россия», представившее «Рассказы для детей» Г. Снегирева с иллюстрациями М. Митурича, на этот раз выгодно отличалось от других.

Обычно на международных выставках, где участвуют советские художники, более выпукло для них самих выступают сильные и слабые стороны экспозиции. Яснее обнаруживаются удачи и просчеты комплектования произведений, равно как достоинства или недостатки самого искусства.

Работы, представленные в советском разделе БИБ-71, убедительно демонстрировали графическое и живописное мастерство наших иллюстраторов, отражали высокий современный уровень

2–3
А. Струмилло (ПНР). Иллюстрации. Р. Штиллер. Рожденные морем. Варшава, «Наша ксенгарня», 1971. Гран при

4
К. Аппельманн (ГДР). Иллюстрация. Къямбаки. Берлин, «Юнге Вельт», 1970. «Золотое яблоко»

5
Н. Зарринкельк (Иран). Иллюстрация. Вороны. Тегеран. Институт интеллектуального развития детей и юношества. 1970. «Золотое яблоко»

6
В. Голозубов (СССР). Иллюстрация. Два петушка. Киев, «Веселка», 1970. «Золотое яблоко»

7
Б. Шредер (ФРГ). Иллюстрация. Люпинхен. Мюншальтдорф, «Норд-Зюд Ферлаг», 1969. «Золотое яблоко»

8
О. Зимка (ЧССР). Иллюстрация. Сборник сказок. Братислава, «Младе лета», 1970. Золотая медаль

9
Я. Кудлачек (ЧССР). Иллюстрация. Петрушка. Прага, «Артиа», 1970. Золотая медаль

10
А. Вюрц (ВНР). Иллюстрация. Мимоза. Будапешт. «Мора Ференц», 1970. Золотая медаль

11
М. Ступица (СФРЮ). Разворот. Портной Иголочка. Любляна, «Младинска книга», 1970. Золотая медаль



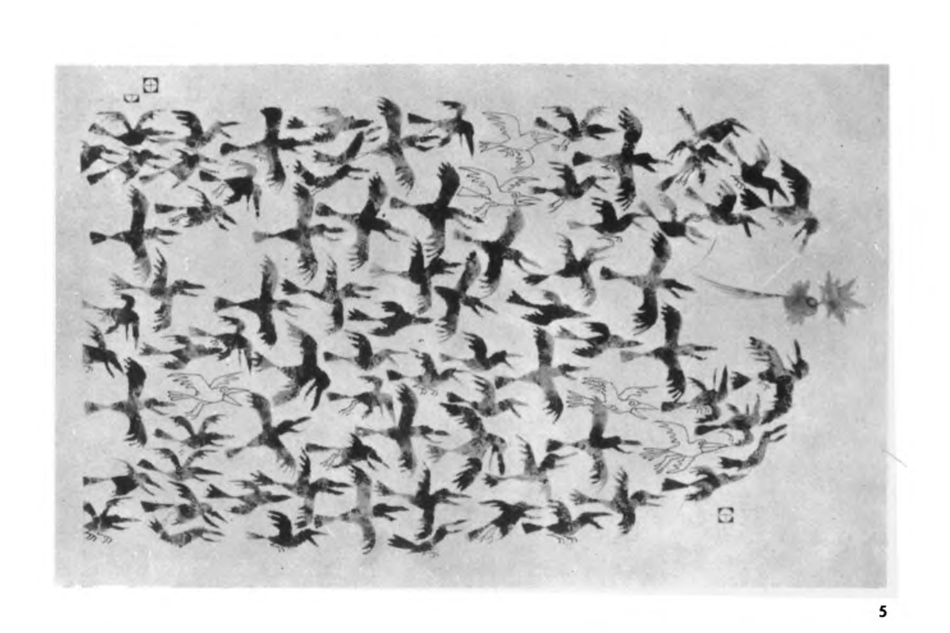
2



3



4


5


6


7



8



10

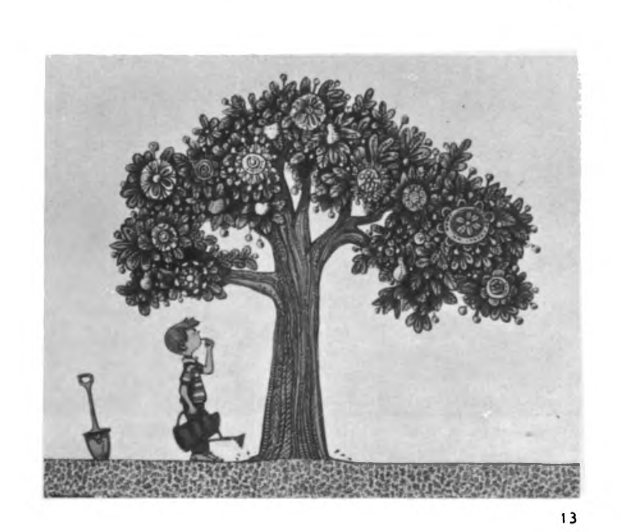
9



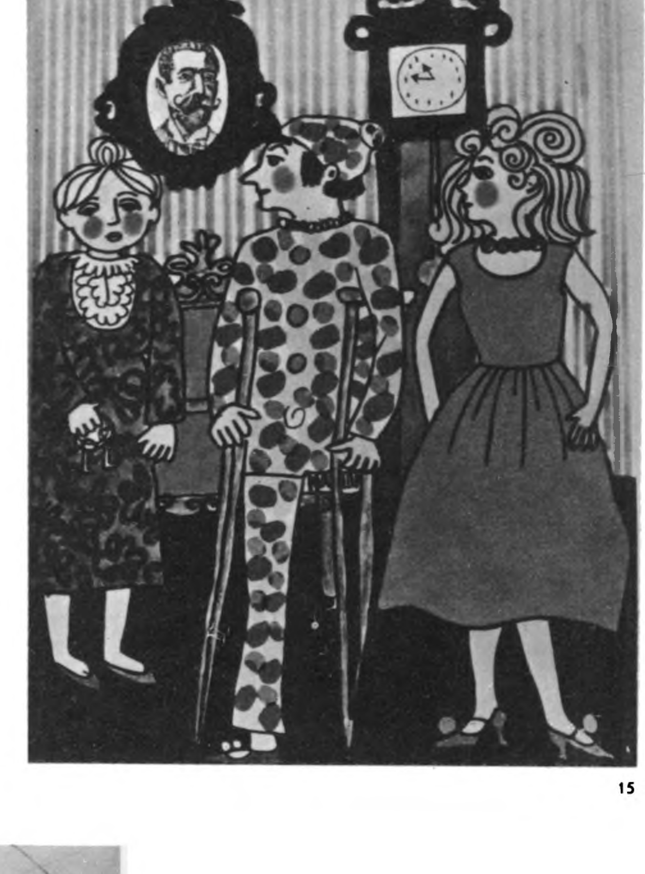
11



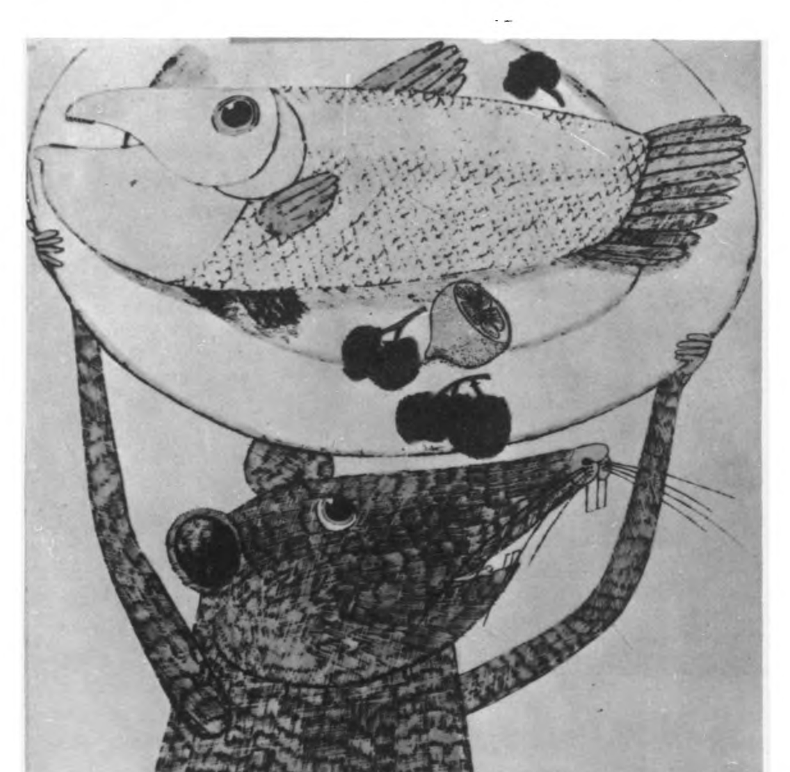
12



13



15



14

12
М. Вельтциус (Нидерланды). Иллюстрация. Мальчик и рыба. Мюншальтдорф, «Норд-Зюд Ферлаг», 1969. Золотая медаль

13
У. Лёфгрен (Швеция). Иллюстрация. Эта удивительная тройка. Стокгольм, «Алмквист эт Виксель Ферлаг АБ», 1969. Золотая медаль

14
Р. Хюрлиманн (Швейцария). Иллюстрация. Мышка городская и полевая. Цюрих, «Атлантис Ферлаг АГ», 1971. Золотая медаль

15
К. Патруччо де Нуньес (Перу). Иллюстрация. Новые рассказы. Лима, «Пеиса», 1970. Золотая медаль

изобразительной пластики, которую они сделали достоянием массовой многотиражной детской книги. Но здесь же раскрылось и отсутствие высокохудожественной книги для старших возрастов, нехватка научно-познавательной литературы для младших и старших школьников. Наряду с этим ощущалось и другое: известное несоответствие работ, отобранных к экспозиции, тому реальному состоянию искусства детской иллюстрации, с каким мы имеем сейчас дело, не только в издательской, но, главным образом, в творческой практике.

Взгляд на нашу экспозицию с дистанции зарубежных стендов еще раз, таким образом, подтвердил хорошо известный советским художникам и полиграфистам факт, что в силу различных организационно-технических причин, действующих обычно на издательских стадиях рождения той или иной детской художественной книги, весьма часто хороший оригинал или интересный, нестандартный композиционной замысел не находят качественного воплощения в готовом издании, а иногда и вовсе не могут быть осуществлены.

У зарубежных художников детской книги сегодня есть свои острые проблемы, как правило, весьма отличные от наших проблем. Для многих школ и для отдельных мастеров современной детской иллюстрации, например в ФРГ и Японии, а отчасти в Польше и Чехословакии, весьма актуально противоречие между мощной стихией живописи в ее откровенно-станковых вариантах и книгой как организмом, конструктивным по-существу, тяготеющим все-таки к графической архитектонике. Для той же Японии, так же как для Ирана, например, все более ощутимы двойственность, колебания между исконными восточными традициями и европеизирующими направлениями ультрасовременного толка. Кое-кто из европейских иллюстраторов все еще не может расстаться с привычной легкостью беглого журнального юмора, или мрачной тенью комикса, хотя и тот и другой явно уступили место оригинальной книге. В Европе и Америке пробуждается самый серьезный интерес к жанру книжки-картинки для маленьких, где замысел писателя и иллюстратора (не случайно это все чаще и чаще — одно лицо) выступает в цельном художественном варианте,— т. е. к тому, с чего более полувека назад начинала советская книга для детей.

Для нас два года, прошедшие с БИБ-69 до БИБ-71, были отмечены другими трудностями и другими профессиональными размышлениями. О них достаточно выразительно свидетельствовала дискуссия, проведенная в журнале «Детская литература» по статье В. И. Ракитина «Расцвет или застой?» Конечно, не случайно, что и дискуссия и советский раздел Братиславской биеннале (в сравнении, разумеется, с другими зарубежными разделами БИБ-71) наводят на одну и ту же мысль: необходима постоянная экспериментаторская работа в поисках цельного художественного облика детской иллюстрированной книги. Необходимы серьезные издательские усилия, чтобы повысить полиграфическую культуру изданий для детей всех возрастов, особенно юношеского. Наконец, необходима систематическая и целенаправленная слаженная работа всех, кто отвечает за организацию участия советских художников-иллюстраторов детской книги в таких крупных и ответственных международных выставках, какими являются Братиславские биеннале.

Э. Ганкина



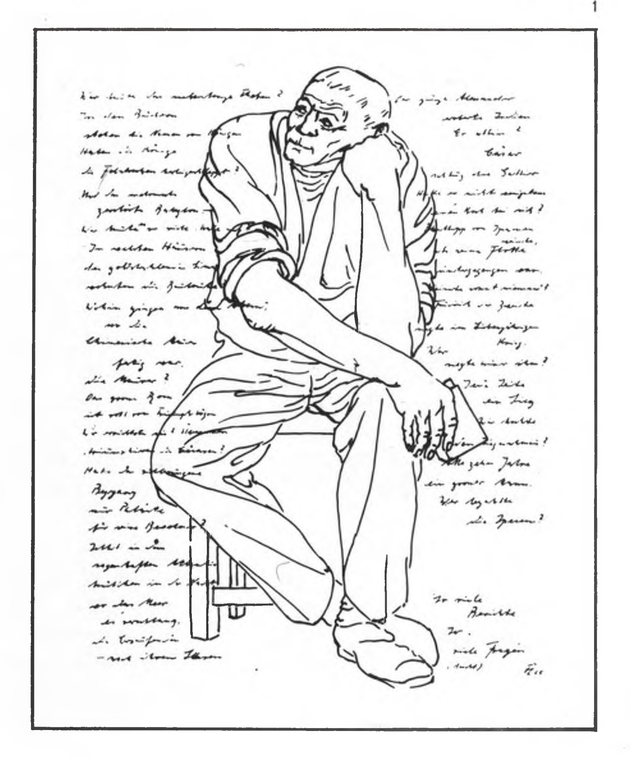
Н. ПОЛЯКОВА

Графика Фрица Кремера на темы Бертольта Брехта



**Глина
не могла вместить всего,
что волновало
Фрица Кремера,
и тогда гибкий,
послушный штрих
карандаша
или мазок кисти
на легких листах бумаги
стали утолять
жажду мастера
запечатлеть то,
что не давало
покоя воображению**

1



1
Вопросы читающего рабочего. Литография. 1965

Говоря о Фрице Кремере как о художнике, горячо и остро переживающем все проблемы современности, следует остановиться и на его деятельности в области графики на литературные темы. Он продолжает в этом традицию, прочно сложившуюся в начале XX в., когда почти все выдающиеся немецкие скульпторы занимались графикой как самостоятельным жанром, проявляя в нем творческую оригинальность. Не только Кэте Кольвиц, прославившаяся в первую очередь своим мастерством графика, но и Эрнст Барлах, Вильгельм Лембрук, Георг Кольбе, а затем Густав Зайтц, Герард Маркс, Тео Бальден, Вальтер Арнольд и многие молодые мастера пластики — все они внесли заметный вклад в национальную школу графического искусства. Фрицу Кремеру принадлежит здесь немаловажная роль.

Первые опыты скульптора в этом жанре начались в 1948 г., когда он выполнил ряд гравюр на дереве на тему «Фауста» Гете. Однако настоящее увлечение графикой относится к периоду его работы над монументом Бухенвальда. Тогда на впечатлительную натуру художника обрушился гигантский по объему и невиданно сложный жизненный материал, с которым скульптор столкнулся вплотную, работая над памятником. Этот материал не могли вместить рамки задуманного монументального образа, как бы ни была грандиозна и всеобъемлюща его идея. Глина не могла вместить всего, что волновало художника, и тогда гибкий, послушный штрих карандаша или мазок кисти на легких листах бумаги стали утолять жажду мастера запечатлеть то, что не давало покоя воображению: образы измученных пытками и голодом узников в минуты отчаяния, надежды или особого прилива духовных сил, готовности к подвигу.

Так возникла серия литографий, известная под названием «Эскизы к Бухенвальду», но фактически являющаяся самостоятельным графическим циклом. Хотя многие из них действительно служили эскизами для бронзовых фигур монумента («Боец в берете», «Призывающий», «Поверженный» и т. д.), они в качестве литографий обладают самостоятельной художественной ценностью и передают почти мгновенную остроту переживаний, более тонкие оттенки характера, чем то, что можно видеть в бронзовых скульптурах, сделанных по этим эскизам.

В дальнейшем графика Кремера все больше и больше отдаляется от пластики, а сам художник все чаще прибегает к специфической выразительности ее языка. Однако, занимаясь графикой, Кремер никогда не выступал как прямой иллюстратор чужого текста, хотя литературные произведения не раз вдохновляли его творчество.

В 1956 г. вторично возвращается Кремер к великому произведению Гете и создает на этот раз серию литографий. Эта «Вальпургиева ночь» Кремера, изображающая шабаш похотливых ведьм и злорадство сатанинского веселья,— всего лишь иносказательная форма для выражения собственного отношения художника к ужасам недавнего прошлого и своеобразное предостережение для будущего.

Особое место в творчестве Кремера занимают его иллюстрации к Брехту. Бертольт Брехт для Кремера — не только великий драматург нового века, но, прежде всего, близкий по духу художник и мудрый наставник и друг. Многое в творчестве скульптора связано так или иначе с великим драматургом. В многолетней работе Кремера над Бухенвальдским монументом Брехт принимал живейшее участие, и не без его влияния скульптор представил драматическое действие своих одиннадцати героев. С поэтическим образом брехтовских стихов «О, Германия, скорбная мать!» перекликается знаменитый монумент, созданный мастером в Маутхаузене. Памятник Галилею тоже возник под влиянием брехтовской драмы. Идеи Брехта, его художественные взгляды укрепляют скульптора в правильности своих творческих позиций, и Кремер часто цитирует знаменитого драматурга в собственных теоретических высказываниях, чтобы придать им бо́льшую убедительность и весомость.

Дитер Шмидт в статье, посвященной памятнику в Маутхаузене, анализируя развитие творческого замысла Кремера, подробно раскрывает процесс зарождения первоначальной его идеи. Он прослеживает общность взглядов скульптора и поэта, порожденных одними событиями и одинаковым чувством, отмечает плодотворность влияния брехтовских поэтических образов на скульптурное творчество Кремера.

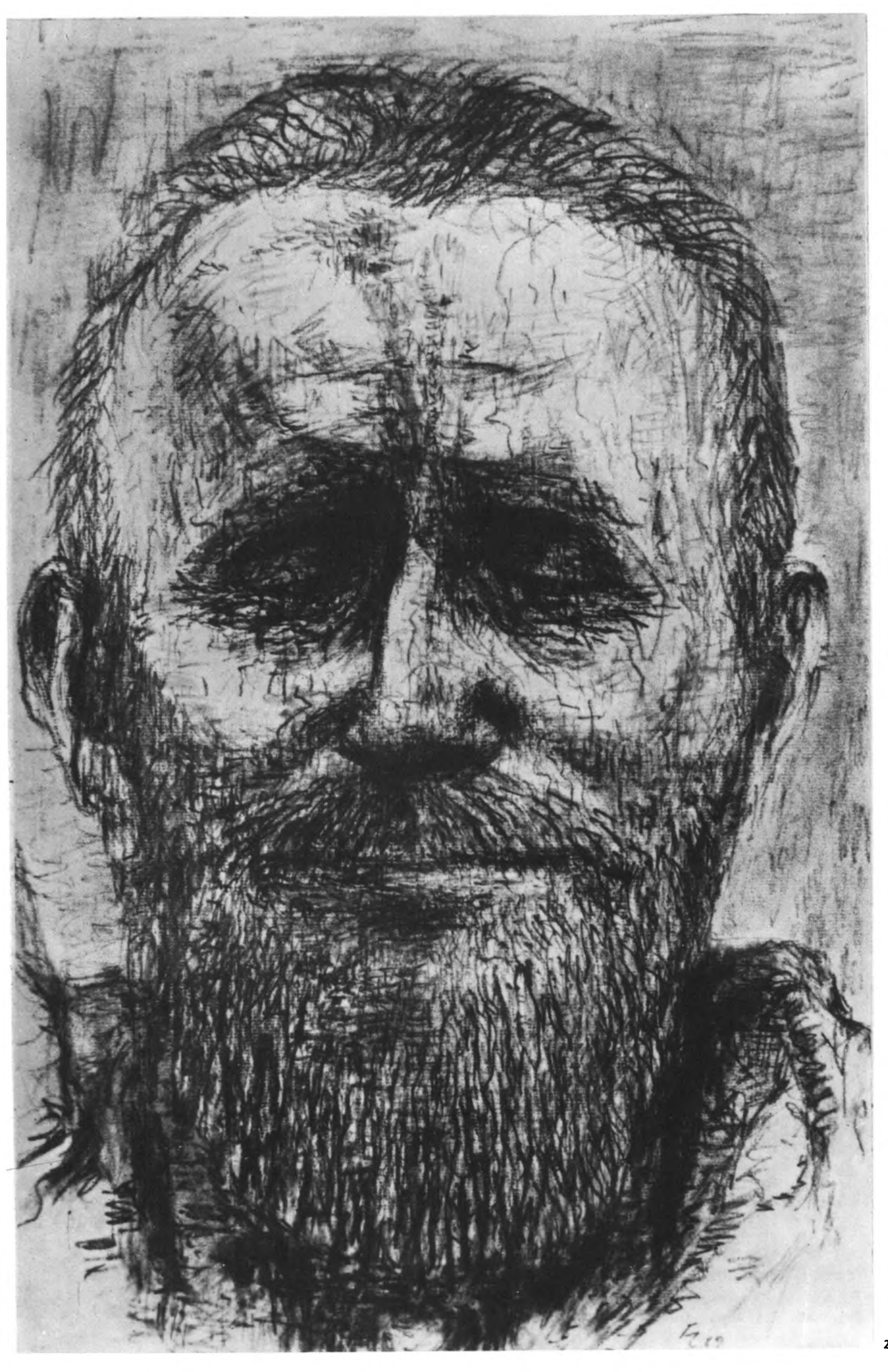
В его литографиях и рисунках образы Брехта встречаются особенно часто. Но эти произведения нельзя считать просто иллюстрациями. Это своеобразные художественные параллели, вдохновленные сходными творческими ситуациями, в которых оказывались близкие друг другу по духу и художественным принципам мастера. Возможно, одним из самых совершенных графических произведений Кремера, созданных на тему брехтовского стихотворения «К потомкам», является литография 1963 г. с тем же названием. Этот лист отличается редкой красотой сочной черно-серебристой гаммы. Из глубины бархатного черного фона, пересеченного то тут, то там волнистыми вспышками света, выступают расположенные фризом человеческие фигуры. Их печальные, скорбные, усталые, а у некоторых гневные лица тонут в серебристых штрихах теней, так же как и худые фигуры, одетые в рубища. Две из них, поддерживаемые товарищем, изображены упавшими в изнеможении на колени.

Вся эта цепь человеческих фигур как бы отделена от зрителя непроницаемой вибрирующей волной от светов и теней, словно водою потока, и кажется вот-вот исчезнет, поглощенная тьмою. Тьмою забвения... Фриц Кремер ощущает себя среди них, среди всех тех, кто хотел «возделывать почву дружбы», но «сами не могли еще

2
Галилей. Рисунок. 1969

Н. ПОЛЯКОВА

Графика Фрица Кремера на темы Бертольта Брехта



2

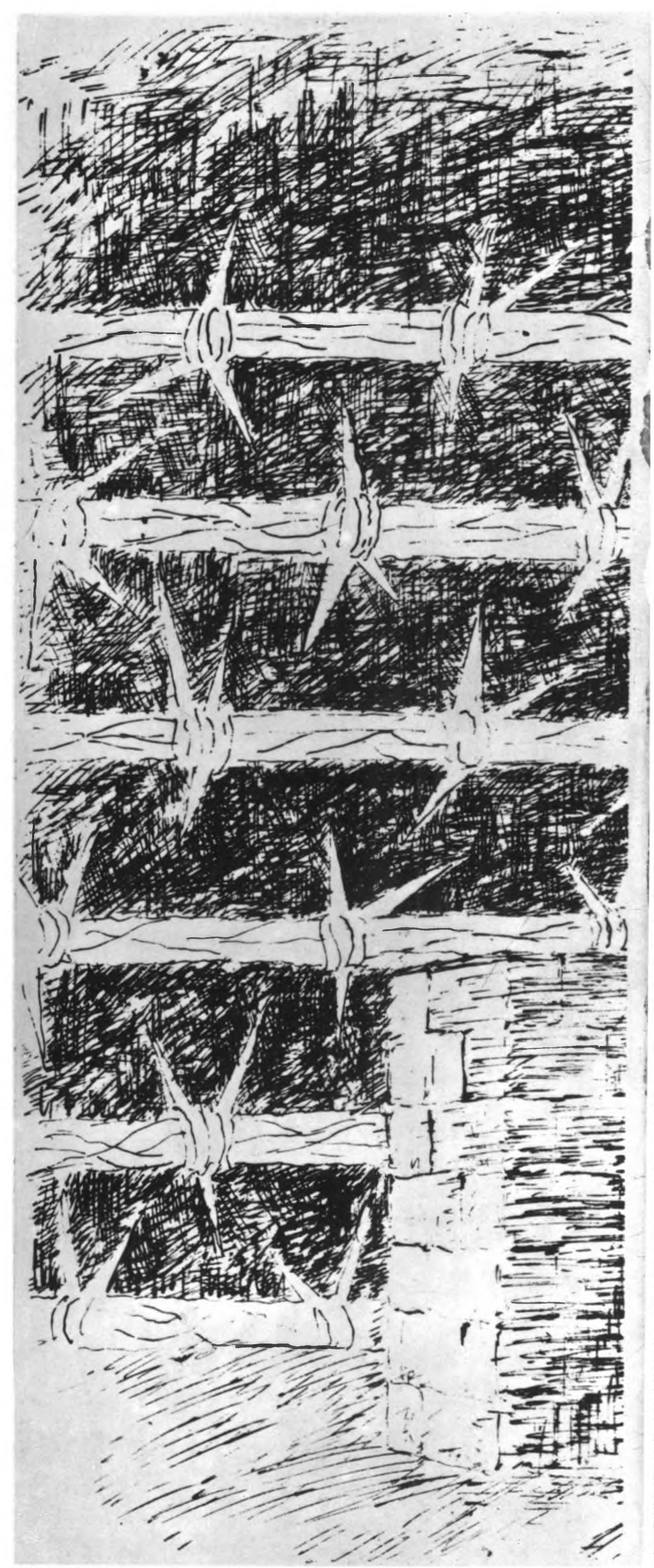
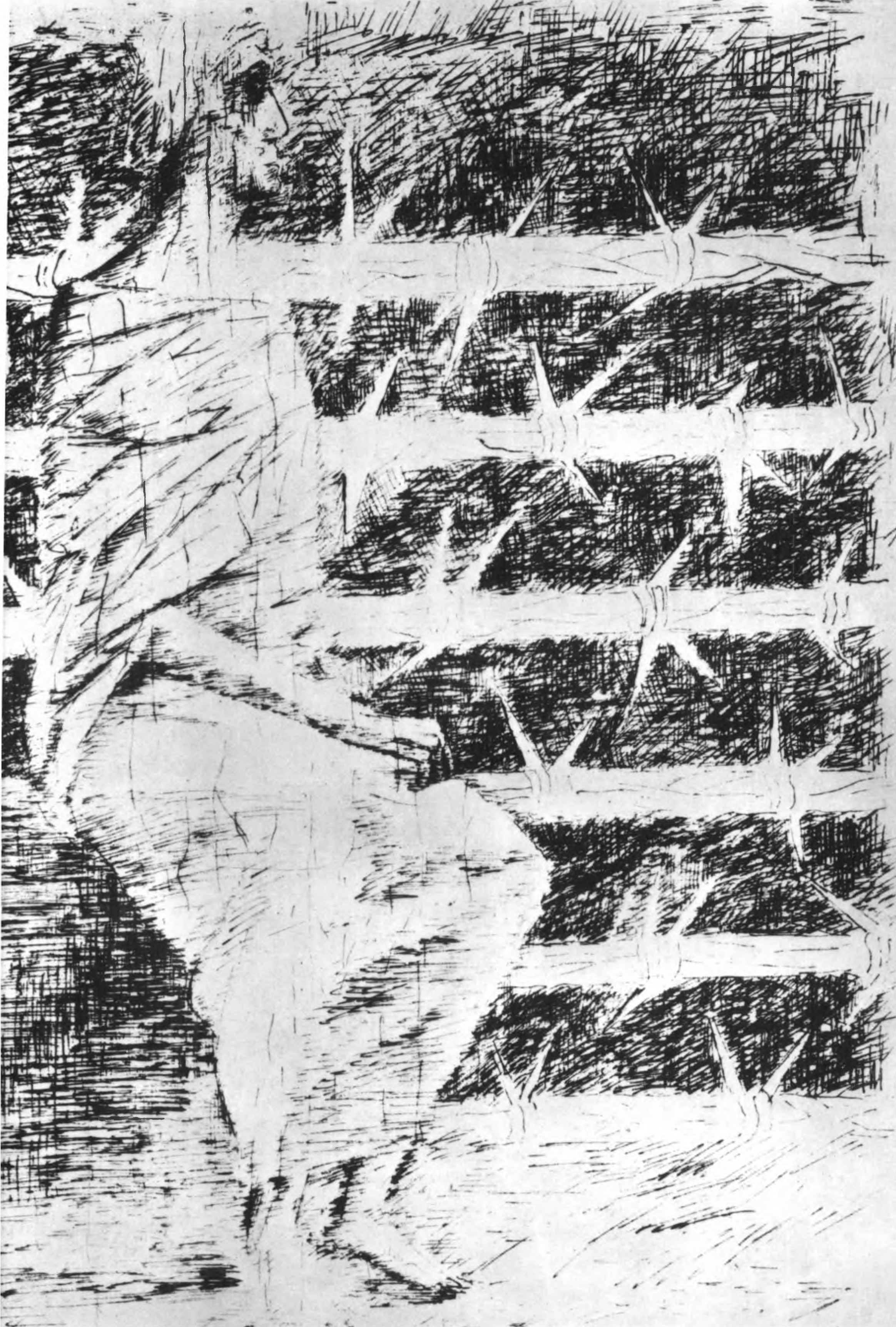
дружить». Поэтому такой глубокой печалью и скорбью дышит это произведение, обращенное к потомкам:

...Вы, кто вынырнет из
потока,
Поглотившего нас,
Вспоминайте,
Говоря о наших
слабостях,
И ту сумрачную пору,
Которой избежали вы.

Замечательное свойство творчества Кремера в том, что все его произведения вызывают не только переживания, но и заставляют думать. И в этом Кремер родствен Брехту. Это родство сказывается не в простом единомыслии современников. Оно выражается в общности способа художественного мышления, что говорит о более тесных связях, основанных на единстве философских взглядов и творческого метода.
Но, возможно, самое главное своеобразие этого возбуждающего мысль искусства в том, что литографии и рисунки Кремера не выражают готовых выводов. Глядя на них, видно, как мыслит художник, видно, что графический жанр для него — это своеобразная и очень живая форма, позволяющая ему самому размышлять, сопоставлять, сталкивать различные образы друг с другом, извлекая из этих столкновений неожиданно важный смысл. Не случайно одну из своих графических серий художник назвал «Встречи на бумаге». Такие встречи могут быть самыми непредвиденными. При этом художника не останавливают никакие принятые заранее эстетические критерии. В графическом творчестве мастера имеется, например, лист, изобразительный мотив которого, кажется, противоречит всем принципам утвердившихся эстетических норм. На этой литографии художник изобразил объемно во всю плоскость большого листа раковину человеческого уха, на мочке которого сидит мерзкое, серое волосатое насекомое, пытающееся проникнуть, как в чудесную пещеру, в слуховой канал. Это зрелище вызывает у зрителя острое чувство отвращения, гадливости и страха. Внизу листа Кремер поместил текст стихов Б. Брехта «Внимай речам!»:

Не говори так часто:
Да, ты прав, Учитель!
Не слишком домогайся
Правду узнавать:
Она того не терпит,—
Лучше сам прислушивайся чутко.

Так наставляет своих современников и потомков Бертольт Брехт. Для Кремера мысль поэта приобретает новый аспект. Художник показывает незащищенность человеческого уха перед реча-

3

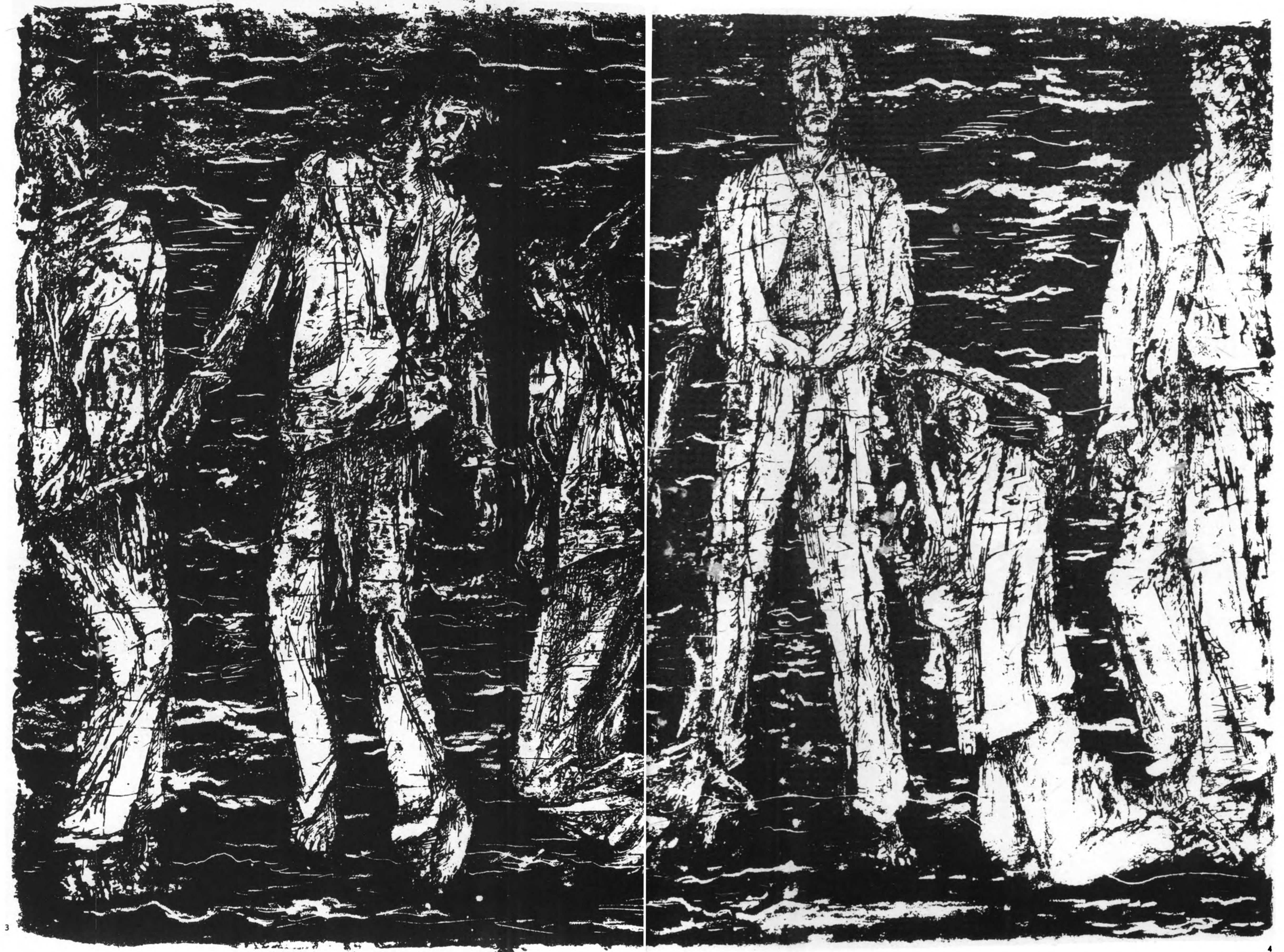
Н. ПОЛЯКОВА

Графика Фрица Кремера на темы Бертольта Брехта

3
О, Германия, скорбная мать! Литография. 1961

Н. ПОЛЯКОВА

Графика Фрица Кремера на темы Бертольта Брехта



3

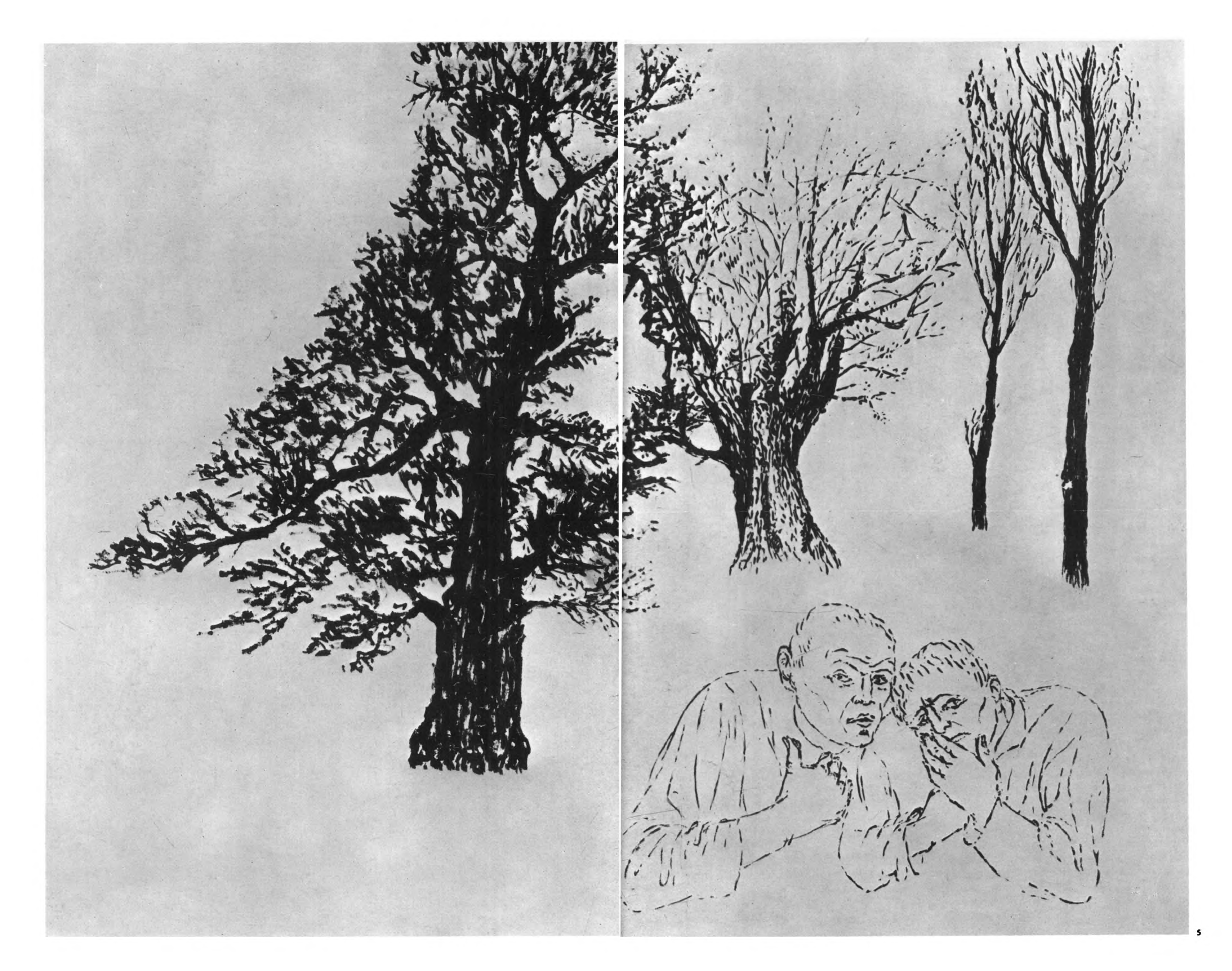
4

4

К потомкам («Вы, кто вынырнет из потока, поглотившего нас...»). Литография. 1963

Н. ПОЛЯКОВА

Графика Фрица Кремера на темы Бертольта Брехта



5
К потомкам («Что за времена!»). Литография. 1963



6

О, Фаллада! Литография. 1956

ми. Он образно изображает, какой опасности подвергает себя тот, кто не умеет слушать, кто доверчиво принимает любые поучения, выдаваемые за истину. Острота и важность поднятой Кремером темы не вызывает сомнения. В наш век, когда идет ожесточенная идейная борьба и мировой эфир переполнен многоголосым, многоязычным хором радио и телепередач, умение «внимать речам» — это, прежде всего, умение защититься от лжи, всегда выдаваемой за правду, умение отличать подлинных учителей от лжепророков.

Увлеченный образами Брехта каждый раз Кремер находит новый художественный прием, не похожий на прежние способы изображения. Интересным и совершенно оригинальным решением графического листа является литография. выполненная Кремером в 1966 г.,— «Вопросы читающего рабочего». Так назвал Брехт стихотворение, в котором он как бы раскрывает процесс пробуждения живой, пытливой мысли у тех, кому эксплуататорский мир отказывал в самом праве мыслить. Для них не находилось места в истории. Роль безликой, безымянной массы была их уделом. А вместе с тем:

Кто воздвиг семивратные Фивы?
В книгах названы имена повелителей.
Разве повелители обтесывали камни и
сдвигали скалы?

Брехт заставляет читающего рабочего проследить почти всю историю, и оказывается: «Через каждые десять лет — великий человек». Но пробудившееся сознание вопрошает: «Кто оплачивал издержки?..»

Кремер, мастер изобразительного жанра, ограниченного в отличие от литературы повествовательно-временными возможностями, казалось бы, в рисунке не мог передать весь внутренний, скрытый поток тревожных мыслей пробуждающегося самосознания пролетария. Однако художник нашел оригинальный способ выражения. Нарисованная сочным, живым перовым штрихом фигура коренастого мужчины с широкими плечами и могучими руками, держащими маленькую книжку, органически вписывается в поверхность листа, испещренного рукописными строфами брехтовского текста. Напряжение мысли на лице читающего, обозначенное черными «жирными» угловатыми штрихами, сосредоточенность статической позы мыслителя, расположенного симметрично в центре листа, контрастируют с подвижным, «летучим» бегом строк стихотворения. Подобно пчелиному рою, крохотные значки букв окружают со всех сторон фигуру, сливаясь в строки. Первая вопросительная фраза стиха написана на уровне сморщенного лба и пытливо глядящих в пространство глаз рабочего. Она будто только что возникла в сознании читавшего. Словно подчеркивая необходимые паузы, прерывающие мыслительный поток, сверху на листе



7
Мотивы бронзовых оград для ансамбля памятника Бертольту Брехту. Литография. 1964

оставлены чистые места белой бумаги. Последние же фразы как бы «падают» к самым ногам сидящего, который с тяжелым вздохом задумчиво произносит: «Как много книг! Как много вопросов». Так рисунок Кремера чисто изобразительными средствами передает напряжение скрытого мыслительного процесса, делая его зримым.

Очень важно отметить в этой литографии и ту редкую гармонию изобразительного мотива и рукописного текста, которая заставляет вспомнить о великом искусстве японских художников-каллиграфов, умеющих превращать текст и изображение в единое, неразрывное эстетическое целое.

Уже эти немногие примеры кремеровской графики убедительно показывают, что листы к Брехту и по своему содержанию, и по форме не могут быть названы ни обычными иллюстрациями, ни тем более образцами привычной нам книжной графики. Эти классические примеры графического жанра, где каждый лист несет свое ярко выраженное авторское содержание то в качестве сопереживания с литературным прообразом («К потомкам»), то как новое толкование («Внимай речам»!), то как мотив для разрешения трудной изобразительной задачи («Вопросы читающего рабочего») и при этом сохраняет свой неповторимый законченный художественный стиль. Пожалуй, из всех многочисленных работ на темы Брехта ближе всего к обычной книжной иллюстрации лист «К потомкам», почти буквально повторяющий начальные строки стихотворения:

...Что за времена,
Когда разговор о деревьях является
почти преступлением,
А если об этом молчать, то тогда это
будет еще большим злодейством.

И не случайно этот красивый лист так органично лег в разворот книги, выпущенной к семидесятилетию со дня рождения Бертольта Брехта Германской Академией искусств («Graphik zu Bertolt Brecht von Fritz Gremer». Berlin, 1968), где тексты Брехта чередуются с графикой Кремера. Макет издания принадлежит выдающемуся мастеру книжной графики ГДР Вернеру Клемке. Несмотря на безукоризненный вкус оформителя книги, произведения Кремера, на наш взгляд, проигрывают, подчиненные законам книги: книжному формату и, особенно, постраничному чередованию — стиль каждого рисунка слишком кардинально отличается один от другого. Возможно, учитывая своеобразие кремеровской иллюстрации, было бы лучше исполнить это юбилейное издание как папку отдельных графико-текстовых разворотов, где каждый рисунок относился бы только к самому тексту, и они сохраняли бы свою художественную независимость и самостоятельность, существуя лишь в отношении друг друга, но не книги в целом. Такая форма издания прекрасно соответствовала бы духу графики Кремера, выступающего перед нами всегда как независимый мыслитель-истолкователь — своеобразный иллюстратор одного лишь произведения или текста, а не книги стихов и даже не поэзии Брехта как таковой.

Н. Полякова



НЕКРОЛОГИ

Памяти Натана Исаевича Альтмана (1889—1973)



На карте ленинградской художественной жизни творчество Натана Исаевича Альтмана всегда было особым материком. Менялись кардинально вкусы и привязанности, школы и направления, а ценность и значительность работы Альтмана оставались неизменно признанными. Нет-нет, но иногда он с затаенной обидой вспоминал припечатывающее определение Абрама Эфроса в «Профилях» — искусство Альтмана сравнивалось с биллиардным шаром, так завершено оно по форме, хотя и холодно. Однако не именно ли это редкое ровное владение традиционным и современным мастерством — причина стабильности и прочности оценки места Альтмана в нашей художественной культуре? Ведь как и его друзья Н. Тырса, Вл. Лебедев, Л. Бруни он никогда не поступался артистизмом ради броскости иллюзионистического эффекта или натуралистического «поштучного», по выражению Н. Купреянова, перечисления предметов.

Альтман — живописец, стремившийся к кристаллической ясности в сложнейших композициях. Конечно же, он — мастер театра, чувствовавший и любивший декоративность и условность сценической площадки. Но через всю его жизнь прошла и работа в графике и книге.

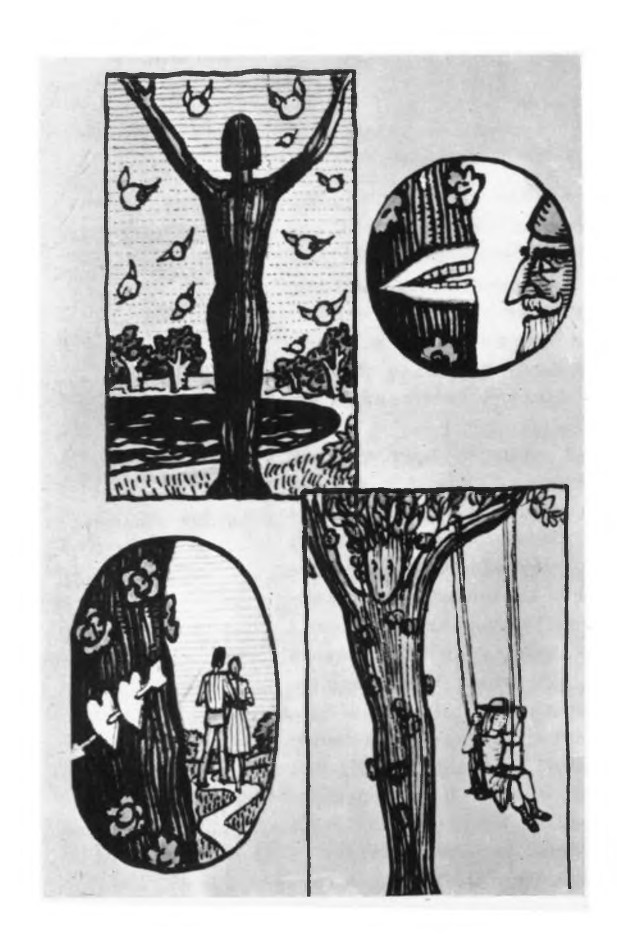
Альтман начинал в пору, когда в петербургской графике любое произведение вольно или невольно сопоставлялось с «Миром искусства». Он впервые приехал в Париж, когда там утверждался кубизм и все современное искусство должно было пройти через этот водораздел. Двойственность традиций помогла сформироваться собственному стилю художника. Она привлекала столь непохоже судивших об искусстве Б. Арватова и В. Жоржа. А. Эфроса и И. Эренбурга. Уверенности и основательности его рисунков могли бы позавидовать самые придирчивые поклонники академизма! А обложки книг, изданных в первые годы революции, поражают изобретательностью в сочинении эффектных декоративных композиций из элементов современной геометрической формы. В иллюстрациях к «Петербургским повестям» он не заземлял фантасмагорий Гоголя, не нарушая органичности его гипербол. Здесь Альтман выступал как мастер фантастического искусства нашего века... Его книги говорят о времени и вместе с тем они очень личны. И эта своеобразная свобода и раскованность в обращении с элементами формы, казалось бы известными и другим, умение легко и свободно «сыграть свою роль», загореться работой всегда вызывало и ответную благодарную реакцию зрителя. Искусство Альтмана мы любили и любили заслуженно. Его творчество было и остается одной из интересных и увлекающих страниц истории нашей художественной культуры.

В. Ракитин

НЕКРОЛОГИ

*Памяти
Сергея Михайловича
Пожарского
(1900—1970)*

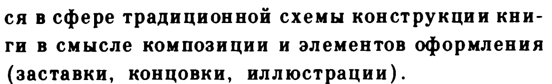




Художник высокой профессиональной культуры, чьи работы всегда привлекают внимание и каждая из них заставляет восхищаться и радоваться гармонии и оптимистическому ощущению жизни, неиссякаемой творческой изобретательности,— таким был Сергей Михайлович Пожарский.

Войдя в искусстве в круг великолепных традиций русской графики, связанной с обществом «Мир искусства», Пожарский сумел использовать самый дух, сущность их, овладеть тонкостью и виртуозностью, а затем найти собственный образный строй, пластические принципы, в которых выразил свое неповторимое мировосприятие.

За долгий творческий путь (Пожарский работал в книге почти полвека) он оформлял и иллюстрировал различную литературу: русскую и западную классику, современную советскую и западную литературу. С самого начала работы художника поражают высоким вкусом, чувством ритма и тактом в использовании орнаментики, точностью рисунков шрифтов. Со временем стиль Пожарского приобретает все большую ясность. Красота линий, тонких, легких и выразительных, умение пользоваться белой плоскостью страницы придают оформлению и рисункам подлинную элегантность. Но довольно долго художник остает-



ся в сфере традиционной схемы конструкции книги в смысле композиции и элементов оформления (заставки, концовки, иллюстрации).

Совершенно новым (хотя, при внимательном рассмотрении, развивающим прежние принципы) становится искусство Пожарского в книге в шестидесятые годы. Его работы бесконечно разнообразны по композиции, великолепные миниатюры рассыпаны по страницам на всем протяжении книги. В композиционных, пластических закономерностях во всей полноте проявляется индивидуальность художника. Ярко расцветает важнейшее качество таланта мастера — юмор. Оно позволило создать удивительные по жизненной достоверности и выразительности художественные произведения.

Творческое наследие художника включает многочисленные шрифтовые работы. Шрифт в его решении приобретает качества подлинного необычайного разнообразия искусства. Большим разделом его творчества была и станковая графика — ксилография и рисунок карандашом и фломастером. Они несут различные образные идеи, различное жизненное содержание, но все оставили для нас свидетельство незаурядной творческой личности большого мастера книжного искусства.

Творчество Сергея Михайловича Пожарского, воспитывающее человечность и приобщающее к миру прекрасного,— неотделимая и замечательная составляющая часть советского искусства книги.

Е. Буторина

НЕКРОЛОГИ

Памяти Воли Николаевича Ляхова (1925—1975)



В то время, когда сборник «Искусство книги» уже был подготовлен к печати, произошло трагическое событие — ушел из жизни, еще не достигнув полных пятидесяти лет, Воля Николаевич Ляхов, наш постоянный автор, один из инициаторов создания сборника и составитель его первых номеров.

Блестящий ученый, широко образованный искусствовед, друг и сотоварищ художников книги, тесно связанный с Московским полиграфическим институтом, с его факультетом художественно-технического оформления печатной продукции, который он с отличием окончил в 1951 году.

В 1955 году, защитив диссертацию, посвященную проблемам внешнего оформления книги, и получив степень кандидата искусствоведения и звание доцента, Воля Николаевич как ученый и педагог всю свою неиссякаемую энергию, яркий и сильный талант отдал служению искусству советской книги. Один из ведущих преподавателей Московского полиграфического института, он в последние годы возглавлял кафедру художественно-технического оформления печатной продукции и отраслевую лабораторию по проблемам искусства книги. В. Н. Ляхов глубоко и полно разработал курсы — «Художественное конструирование и оформление книги» и «Промышленная графика», цикл упражнений по композиции, принимал деятельное участие в формировании учебных планов, во многом определял основную линию развития художественного факультета института. Он писал и редактировал учебные пособия для студентов, развивая их вкус и художественный дар, воспитывая в них высокие гражданственные чувства и обучая их логическому художественному мышлению и профессиональному мастерству.

Энергичный и пытливый, с широкими художественными запросами, наследовавший лучшие традиции ВХУТЕМАСа, где закладывались основы советского дизайна, и принявший за основу своей педагогической и научной деятельности теоретические суждения об искусстве книги В. А. Фаворского, В. Н. Ляхов, не оставляя работу в Полиграфическом институте, был долгое время научным сотрудником Научно-исследовательского института технической эстетики. Он прекрасно осознавал значение технической эстетики и художественного конструирования как для нашей промышленности, так и для книгоиздательского дела.

Оценивая книгу как продукт духовной деятельности человека, он вместе с тем рассматривал ее как объект промышленного производства, как синтез прекрасного и полезного и последовательно искал и разрабатывал научные основы художественного конструирования и методику системного проектирования, с точным учетом содержания и идейной направленности книги, ее целевого назначения и тех читательских категорий, к которым она адресуется.

В. Н. Ляхов охватывал широкий круг проблем искусства книги — история книжной формы, проблема книжного синтеза, взаимоотношение между литературой и иллюстрацией, методика художественного конструирования книг самых различных видов. По всем этим проблемам, включая анализ графических произведений различных художников книги, он написал и опубликовал десятки статей и книг, известных не только в нашей стране, но и за рубежом.

Окончательное завершение его научных и теоретических работ и поисков вылилось в создание докторской диссертации, названной им «Теоретические проблемы искусства книги», которую он защитил за несколько дней до своей смерти.

Долгие и подчас трудные дни его жизни, загруженные до предела педагогическими заботами и научными трудами и изысканиями, были наполнены большой общественной деятельностью в Секции критики Московской организации Союза художников РСФСР, различных художественных и редакционных советах, тесными организационными и творческими связями с Государственным комитетом Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, выступлениями на научных симпозиумах по проблемам искусства книги в нашей стране и за рубежом. Как истинный патриот и тонкий художник, беспредельно скромный и сдержанный, чуждый похвал и почестей, он, отыскивая истину — научную и художественную,— никогда не оставался на позициях отвлеченного и сухого теоретизирования, все им открытое стремился внести в практику, в педагогическую, книгоиздательскую и художественную деятельность, щедро делясь найденным и отдавая его всем, кому он мог помочь — художникам, издателям, ученикам, сотоварищам.

А все те, кто знал его лично, будут помнить и высоко ценить его не только как выдающегося деятеля советской культуры, но и как человека удивительной душевной чистоты, доброты и искренности, всегда готового протянуть руку помощи тому, кто в ней нуждался.


Редколлегия

КНИГИ, АЛЬБОМЫ, БРОШЮРЫ

Бельчиков И. Ф. Основы полиграфического производства и принципы оформления книги. Учеб.-метод. пособие для групп заочного повышения квалификации редакторов книжных издательств. М., 1970. 48 с. (Моск. полигр. ин-т).

Бернштейн Б. М. Эстонская графика. М., «Сов. художник», 1971. 456 с.

В помощь художественному и техническому редакторам. Таллин, «Ээсти Раамат», 1970. 16 с.

Ганкина Э. Советская книга для детей. М., «Сов. художник», 1971. 26 с. с ил.

Гравюра в книге. (Автор статьи о мастерах советской книжной гравюры А. Чегодаев). М., «Сов. художник», 1971. 22 с. с ил. На нем. и рус. яз.

Гравюра в книге. М., «Сов. художник», 1971. 8 с. На нем. и рус. яз.

Двадцать пять лучших изданий 1967 года. Таллин, «Валгус», 1970. 88 с.

Добкин С. Ф. Редактору и автору об оформлении книги. М., «Книга», 1971. 271 с. с ил.

Достоевский и его иллюстраторы. (Автор текста М. Чегодаева). М., «Сов. художник», 1971. 38 с. с ил. На нем. и рус. яз.

Иллюстраторы книг 1970 года. Вильнюс, «Вага», 1971. (10 кн. в папке). На литов. яз.

Иллюстраторы советской литературы. (Автор статьи Т. Вебер). М., «Сов. художник», 1971. 38 с. с ил. На нем. и рус. яз.

Ильяшенко Л. Молдавские художники — детям. (О художниках-иллюстраторах детских книг). Кишинев, «Лумина», 1970. 40 с. с ил.

Книжная графика Советской Молдавии. Кишинев, 1970. 40 с. с ил.

Ляхов В. Н. Очерки теории искусства книги. М., «Книга», 1971. 254 с. с ил.

Ляхов В. Художественное конструирование книги в СССР. М., «Сов. художник», 1971. 28 с. с ил.

Попова Л. Я. Советская иллюстрация к русской народной сказке. Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. Л., 1970. 16 с. (ЛГУ им. А. А. Жданова).

Силантьева В. В. Развитие советской книжной иллюстрации после Великой Отечественной войны (1945—1955 гг.). Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. Л., 1970. 19 с. (ЛГУ им. А. А. Жданова).

Художники иллюстрируют классику. (Автор текста Э. Гальперина). М., «Сов. художник», 1971. 38 с. с ил.

Чегодаев А. Д. Русская графика. Рисунок. Эстамп. Книга. 1928—1940. Альбом. М., «Искусство», 1971. 31 с.; 87 отд. л. ил. в папке.

СТАТЬИ, РЕЦЕНЗИИ, ЗАМЕТКИ

Аграновский Е. А. Так ли надо оформлять журнал? — «Полиграфия», 1970, № 1, с. 43—44.

Альтерман Л. Ш. Улучшить изготовление оригиналов журнальных изданий.— «Полиграфия», 1970, № 6, с. 14—16.

Алямовская Г. В., Быкова В. Я. Новые технические условия на полиграфическое оформление книжно-журнальных изданий.— «Полиграфия», 1971, № 7, с. 41—44.

Амурский В. Художники детской книги — фронтовики (А. П. Ливанов, О. Г. Верейский, А. В. Кокорин, Ф. В. Лемкуль, В. В. Щеглов, Л. А. Бруни).— «Дет. лит.», 1970, № 5, с. 23—32 с ил.

Анисимов Г. Графика. (Беседа с проф. А. Д. Гончаровым, художником, зав. кафедрой рисунка и живописи Моск. полигр. ин-та).— «Неделя», 1971, № 7, с. 8—9.

Афанасьева А. (Об иллюстрациях художников к детским книгам).— «Дет. лит.», 1970, № 2, с. 31.

Баженова Л. Души изменчивой порывы.— «В мире книг», 1971, № 11, с. 37 с ил.

Бельчиков И. Ф. «Автоштрих» и его применение.— «Издательское дело. Книговедение», 1970, № 4 (10), с. 27—29.

Ваг Е. П. Некоторые принципы построения модульных сеток для художественно-технического решения.— «Издательское дело. Книговедение», 1971, № 7, с. 45—50 с ил.

Вайегребер Х. Все начинается с «картинки».— «Дет. лит.», 1971, № 9, с. 35—37 с ил.

Валуенко Б. В. Автор и художественное конструирование книги.— «Издательское дело. Книговедение», 1970, № 5(II), с. 16—18.

Ваше мнение? (И. Голицын, М. Митурич, Д. Бисти о рисунках армянского художника Р. Хачатряна, экспонировавшихся на выставке художников Закавказья в Москве).— «Творчество», 1972, № 1, с. 22—23 с ил.

Вебер Т. Г. Хороший подарок любителям поэзии. (О полиграфическом оформлении серии «Классические поэты Востока» в изд-ве «Художественная литература»).— «Полиграфия», 1970, № 3, с. 45—47.

Вернисаж. Геор Чеджемты. Батраз Дзиов. (Художники детской книги. Северо-Осетинская АССР).— «Дет. лит.», 1971, № 10, с. 46—47 с ил. и портр.

Ганкина Э. Три книги «Жазушы», Алма-Ата. (Об оформлении казахских детских книг).— «Дет. лит.», 1970, № 1, с. 46—48.

Ганкина Э. «Три толстяка» вчера и сегодня. (Об иллюстрациях к роману Ю. Олеши «Три толстяка»).— «Дет. лит.», 1970, № 7, с. 35—38 с ил.

Гончаров А. Раздумья о графике. (По поводу статьи А. Каменского «Реальность литературы» в журн. «Творчество», 1969, № 8).— «Творчество», 1970, № 1, с. 10.

Гончаров А. Энциклопедия русской графики. (Рец. на кн.: Сидоров А. А. Русская графика начала XX века. М., «Искусство», 1969).— «В мире книг», 1971, № 1, с. 34—35.

Гончарова Н. А. Вопросы конструирования общего комплекса школьных книг.— «Издательское дело. Книговедение», 1970, № 1(7), с. 29—31.

Дзидзитури В. «Накадули», Грузия. (О работах художников-иллюстраторов детских книг в изд-ве «Накадули»).— «Дет. лит.», 1970, № 2, с. 46—48 с ил.

Как дела с иллюстрацией? Говорят главные художники издательств (В. Бродский — «Молодая гвардия» и В. Морозов — «Советский писатель»).— «Лит. газ.», 1971, № 24, с. 8.

Каменский А. Камни преткновения. (Об иллюстрации к детским книгам).— «Сов. культура», 1971, 23 ноября.

Каменский А. Книгу читают — книгу смотрят... (О проблемах современной советской книжной графики).— «Лит. газ.», 1971, № 24, с. 8.

Капр А. О новых книжных форматах.— «Полиграфия», 1970, № 2, с. 43—44.

Корсакайте И. Литовские художники детской книги.— «Дет. лит.», 1971, № 12, с. 26—29 с ил. и портр.

Корсакайте И. Заговорившая сила сказок. (О творчестве литовских художников-иллюстраторов детских книг Б. Жилите и А. Степонавичюса).— «Дет. лит.», 1970, № 3, с. 43—46 с ил.

Кострин К. Чья книга? — «Семья и школа», 1971, № 12, с. 43—44 с ил.

Луконин М. Стихи в серой оболочке. (О художественном оформлении книг).— «Лит. газ.», 1971, № 24, с. 8.

Ляхов В. Н. Творческие проблемы искусства книги в системе книговедения.— В кн.: Всесоюзная конференция по книговедению. Тезисы докладов. М., 1971, с. 22—24. (АН СССР. Ком. по печати при СМ СССР. М-во высш. и средн. спец. образования. Моск. полигр. ин-т).

Мудрак П «Лумина», Молдавия. (О работах художников-иллюстраторов детских книг в изд-ве «Лумина»).— «Дет. лит.», 1970, № 2, с. 42—43 с ил.

Никкель Е. Наш Гаврош. (Об оформителях «Гавроша»).— «Дет. лит.», 1971, № 3, с. 74—75 с ил.

Оразбердыев Д. «Туркменистан», Туркмения. (Главный художник издательства об иллюстрировании книг для детей, выходящих в изд-ве).— «Дет. лит.», 1970, № 2, с. 43—46.

Острой О. С. О художественном оформлении книг в издательстве «Academia».— «Издательское дело. Книговедение», 1970, № 3(9), с. 26—28.

Оценку дает главный художник издательства. («Детская литература» о работе издательства с художниками над ленинской темой в детской книге).— «Дет. лит.», 1970, № 4, с. 42—44.

Пензин В. (О художнике детской книги).— «Дет. лит.», 1970, № 8, с. 80 с ил.

Пивоваров В. О культуре оформления. (Обсуждаем статью В. Ракитина о проблемах оформления детской книги «Расцвет или застой?», журн. «Детская литература», 1971, № 1).— «Дет. лит.», 1971, № 6, с. 54—55.

Пистунова А. Зеркало «Горя от ума». К 175-летию со дня рождения А. С. Грибоедова. (Из истории иллюстрирования одноим. комедии А. С. Грибоедова).— «Москва», 1970, № 1, с. 190—194 с ил.

По сниженным критериям. Обсуждаем статью В. Ракитина о проблемах оформления детской книги «Расцвет или застой?» в журн. «Детская литература», 1971, № 1.— «Дет. лит.», 1971, № 5, с. 41—43.

Ракитин В. Искусство книги. (Рец. на сб. «Искусство книги», вып. 6).— «Декоративное искусство СССР», 1971, № 5, с. 20—31.

Ракитин В. Концы и начала. (О советских художниках-иллюстраторах детской книги).— «Дет. лит.», 1970, № 6, с. 47—50 с ил.

Ракитин В. Расцвет или застой? Приглашаем к дискуссии. (Об иллюстрировании детской книги).— «Дет. лит.», 1971, № 1, с. 31—34.

Рассадин Ст. «Маме покажи!» (Об иллюстрировании детских книг).— «Дет. лит.», 1970, № 1, с. 48—53.

Рахтанов И. Исследование — образ — рисунок.— «Дет. лит.», 1971, № 7, с. 40—44 с ил.

Ролл Д., генеральный секретарь БИБ, отвечает на вопросы журнала «Детская литература».— «Дет. лит.», 1970, № 3, с. 40—42 с ил.

Рывчин В. И. О конструировании школьного учебника.— «Издательское дело. Книговедение», 1970, № 8 (14), с. 18—20.

Рюмина И. Проектирование книги.— «Декоративное искусство СССР», 1971, № 5, с. 15—19 с ил.

Соболевский Г. В. О художественно-техническом решении третьего издания Большой Советской Энциклопедии.— «Издательское дело. Книговедение», 1971, № 1(15), с. 21—25.

Соловьева М. Не просто рисунки. (Об оформлении детских книг в Киргизии).— «Лит. Киргизстан», 1970, № 6, с. 110—111.

Трегубов В. Вехи в книжном океане. Обзор оформления детских книг, вышедших за последние месяцы.— «Дет. лит.», 1971, № 1, с. 35—37, 40—41, 44—45 с ил.

Филимонова Н. Дуэт, а не два солиста. Заметки об оформлении книг, вышедших в конце 1970-х — начале 1971 г. (СССР).— «Дет. лит.», 1971, № 6, с. 48—53 с ил.

Филимонова Н. Об оформлении классики для подростков. (Иллюстрации советских художников к русской художественной литературе).— «Дет. лит.», 1971, № 3, с. 78—79.

Флекель М. От эстампа к современной полиграфии. К 250-летию изобретения трехцветной печати. (Из истории художественной репродукции).— «Искусство», 1971, № 2, с. 66—67.

Хлиманков Д. О полиграфическом исполнении школьных учебников.— «Полиграфия», 1970, № 2, с. 44—45.

Художники молдавской детской книги.— «Дет. лит.», 1971, № 10, с. 33—38 с ил.

Цирульницкий Н. П. О специфике технического оформления школьных учебников.— «Издательское дело. Книговедение», 1971, № 3, с. 21—23.

Чихирьян Г. Книга об армянской миниатюре.— «Искусство», 1970, № 9, с. 66—68 с ил.

Чегодаева М. Графика. Тенденции развития.— «Творчество», 1970, № 8, I с. обл., с. 1—5 с ил.

Чегодаева М. Достоевский в наше время. (Современное прочтение Достоевского советскими художниками-иллюстраторами).— «Творчество», 1970, № 2, с. 16—19 с ил.

Чегодаева М. Пять книг с выставки и пять с прилавка. (Об оформлении книг для детей).— «Творчество», 1971, № 7, с. 13—14 с ил.

Юрьев С. Об оформлении детских книг в Армении.— «Дет. лит.», 1971, № 2, с. 42—48 с ил.

Юрьев С. Серьезная заявка. (О литовских художниках-иллюстраторах).— «Дет. лит.», 1971, № 1. с. 38—39 с ил.

ШРИФТ

Алеев Р. Г. О некоторых итогах Международного конкурса по новым печатным шрифтам.— «Полиграфия», 1971, № 6, с. 39—41.

Буров Е. Н. Об особенностях новых шрифтов.— «Издательское дело. Книговедение», 1971, № 7, с. 17—21

Кузанян П. М. Книга и шрифт—70. (О выставке эстонских художников).— «Полиграфия», 1971, № 6, с. 41—42; 1 л. ил.

Тагиров Ф. Новые проекты стандартов на типографские шрифты.— «Полиграфия», 1971, № 8, с. 40—43.

Тарю Э. Стандартный шрифт. Таллин, «Валгус», 1970. 72 с.

Художники шрифта. М., «Сов. художник», 1971. 18 с. На рус. и нем. яз.

Шрифт-гротеск. (Практические советы художнику-оформителю).— «Художник», 1970, № 12, с. 57.

КОНКУРСЫ, ВЫСТАВКИ КНИГИ И КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

КОНКУРСЫ

XI Всесоюзный юбилейный конкурс

Гончаров А. Д. Одиннадцатый юбилейный Всесоюзный конкурс.— «Полиграфия», 1970, № 6, с. 3—5 с ил.

Книги юбилейного конкурса, лучшие по художественному оформлению и полиграфическому исполнению.— «Полиграфия», 1970, № 6, с. 7—9.

Лауреаты юбилейного года. (Итоги Всесоюзного юбилейного конкурса на издания 1969—1970 гг.).— «Книжная торговля», 1970, № 6, с. 6—7.

Одиннадцатый, традиционный...— «Дет. лит.», 1970, № 8, с. 49—51.

Серебряков А. Ф. Итоги XI Всесоюзного (конкурса).— «В мире книг», 1970, № 7, с. 48.

Лучшие издания 1966—1967 гг. Сост. В. Я. Быкова. М., «Книга», 1970. 168 с. с ил. (Альбом посвящен изданиям, отмеченным дипломом на IX Всесоюзном конкурсе изданий, лучших по художественному и полиграфическому оформлению).

XII Всесоюзный конкурс изданий, лучших по художественному оформлению и полиграфическому исполнению

Гончаров А. Д. Двенадцатый Всесоюзный конкурс.— «Полиграфия», 1971, № 7, с. 39—41.

Гончаров А. Д. Конкурс советской книги.— «Сов. культура», 1971, 29 мая.

Ильенко Е. XII Всесоюзный конкурс.— «В мире книг», 1971, № 6, 3 и 4 с. обл. с ил.

Книги XII Всесоюзного конкурса, лучшие по художественному и полиграфическому исполнению.— «Полиграфия», 1971, № 7, с. 37—38; 2 л. ил.

Конкурсы художников книги.— «Сов. культура», 1970, 14 февр.

Серебряков А. Лучшие издания международного конкурса.— «Полиграфия», 1970, № 7, с. 35—37; 2 л. ил.

ВЫСТАВКИ

Вторая всероссийская выставка детской книги и книжной графики

Белостоцкая Е. Радостный мир фантазии.— «Труд», 1971, 16 сент.

Книжные смотрины. (Сегодня в Московском Доме художника открывается Вторая Всероссийская выставка детской книги и книжной графики).— «Правда», 1971, 3 сент.

Миллиард! — «Сов. культура», 1971, 18 сент.

Новиков В. Мир прекрасных встреч. Заметки о Второй Всероссийской выставке детской книги и книжной графики.— «Сов. Россия», 1971, 18 сент.

Пистунова А. Два дыхания.— «Лит. Россия», 1971, № 37, с. 15.

Праздник в стране детства.— «Огонек», 1971, № 37, с. 9 с ил.

Праздник детской книжки. (II Всероссийская выставка детской книги и книжной графики).— «В мире книг», 1971, № 11, с. 3 обл. с ил.

Сафонова З. Книжки хорошие, разные.— «Сов. Россия», 1971, 3 сент.

Сергеева Е. Светлое слово, чистые краски. Вторая Всероссийская выставка детской книги и книжной графики.— «Крестьянка», 1971, № 11, с. 22—23 с ил.

Выставка «Русский лубок»

Овсянников Ю. Праздничный терем русского лубка. (О выставке русской народной гравюры XVII—XVIII вв. в Гос. музее изобразит. искусств им. А. С. Пушкина).— «Лит. Россия», 1971, № 4, с. 15.

Русские народные картинки XVII—XVIII вв. Гравюра на дереве. (Каталог выставки «Русские народные картинки на дереве XVII—XVIII вв.» в Отделе гравюры и рисунка Гос. музея изобразит. искусств им. А. С. Пушкина. Вступит. ст. А. Г. Сакович). М., «Сов. художник», 1970. 49 с.; 13 л. ил. (Гос. музей изобразит. искусств им. А. С. Пушкина).

*

Альбрехт Дюрер. Гравюры из собрания ГМИИ. Каталог выставки к 500-летию со дня рождения. (Вступит. ст. и сост. С. С. Кислых). М., «Сов. художник», 1971. 24 с. с ил.; 14 л. ил. (М-во культуры СССР. Гос. музей изобразит. искусств им. А. С. Пушкина).

Выставка в Риекке. (II Международная выставка рисунка в г. Риекке, Югославия).— «Искусство», 1970, № 12, с. 73.

Выставка книги. (Выставка «Художники и искусство книги» во Франции).— «Творчество», 1970, № 12, с. 23.

Выставка книжной графики (в Софии, Болгария).— «Искусство», 1970, № 12, с. 71.

Ганкина Э. Советская детская книга в Лейпциге. (Международная выставка искусства книги ИБА-71).— «Дет. лит.», № 4, с. 77—78.

Горяев В. Биеннале иллюстрации в Братиславе 1969 (детской).— «Дет. лит.», 1970, № 3, с. 32—39 с ил.

Горяев В. Достоевский и его иллюстраторы. (Перед открытием одноименной выставки в Москве).— «Сов. культура», 1971, 13 ноября.

Графика. Четвертая республиканская художественная выставка «Советская Россия». (Авт. статьи А. Васильева). Л., «Художник РСФСР», 1970. 15 с. с ил. (Мин-во культуры РСФСР. Союз художников РСФСР).

Два мастера. (О выставке в Доме художника в Москве работ графика П. В. Митурича и скульптора И. С. Ефимова).— «Лит. газ.», 1970, № 41, с. 4.

Калаушин Б. Седьмая книжная ленинградская. (О выставке «50 лет ленинградской книжной графики»).— «Творчество», 1971, № 4, с. 10—12 с ил.

Каталог третьей республиканской выставки прикладной графики Латвийской ССР. (Сост. и предисл. Я. Пуят). Рига, Дом художников, 1969. (24) с. с ил. (СХ Латвийской ССР, ХФ Латвийской ССР, Всесоюзная торговая палата, Латв. отд., СХ РСФСР, Латвийский комбинат Всесоюзного объединения «Союзторгреклама»). На латыш. яз.

Книжная графика в Румынии. Каталог выставки. М., 1970. 14 с. с ил. (Союз художников СССР. СХ Румынии, ГМИИ им. А. С. Пушкина).

Книжная графика Советской Молдавии. (Международная выставка книг, посвященная 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Москва, Сокольники, 15 апреля — 5 мая 1970 г.). Кишинев, Респ. упр. рекламы «Тимпул», 1970. 39 с.

Лазурский В. Город книг — Лейпциг. (Международная выставка книжного искусства и графики БИБ-71).— «Творчество», 1971, № 12, с. 14—17 с ил.

Серебряков А. Смотр в Лейпциге. (Советские художники на V Международной выставке искусства книги).— «В мире книг», 1971, № 6, с. 48—3 с. обл. с ил.

Стефанович Т. «Интерграфика-70». (Одноименная выставка. Берлин. ГДР).— «Творчество», 1971, № 8, с. 9—11 с ил.

Тимофеева О. Волшебный ключ. (Выставка «30 художников-иллюстраторов журнала «Пионер»).— «Комс. правда», 1971, 16 сент.

Урбликова А. Симпозиум «БИБ-69» (организованный кабинетом международной иллюстрации в Братиславе).— «Дет. лит.», 1970, № 3, с. 42.

Фаминская Н. Ярко и самобытно. (Выставка румынской книжной графики в Москве).— «Сов. культура», 1970, 3 сент.

МАСТЕРА РУССКОЙ И СОВЕТСКОЙ КНИГИ И КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

Агин А.
Харджиев Н. Новые материалы к биографии (художника) А. Агина (1847—1875).— «Искусство», 1971, № 8, с. 68—69.

Астапов И.
Сокольников М. П. Иван Степанович Астапов. (Очерк творчества мастера советской графики, заслуженного деятели искусств РСФСР). Л., «Художник РСФСР», 1971, 135 с. с ил.

Башилов М.
Галанин Д. Первый иллюстратор «Войны и мира».— «Художник», 1971, № 11, с. 38—42 с ил.

Бехтеев В.
Чегодаев А. Памяти В. Г. Бехтеева.— «Сов. культура», 1971, 24 июня.

Билибин И. Я.
Голынец С. В. Дореволюционный период творчества И. Я. Билибина. К истории русской книжной графики. Автореф. дис. на соиск. учен. степени кандидата искусствоведения. Л., 1970. 24 с. (Академия художеств СССР. Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина).

Иван Яковлевич Билибин. Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. Ред.-сост. и авт. вступит. статьи С. В. Голынец. Л., «Художник РСФСР», 1970. 375 с.; 71 л. ил.

Терновский В. Глашатай народного искусства. (Художник книги И. Я. Билибин).— «В мире книг», 1971, № 8, с. 38 с ил.

Бисти Д.
Анисимов Г. Главная тема. (Об иллюстрациях Д. Бисти к поэме В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин»).— «Книжная торговля», 1970, № 1, с. 50—52.

Богаткин В.
Жуков Н. Н. Слово о друге.— «Москва», 1971, № 11, с. 191—193 с ил.

Богдеско И. Т.
Гольцов Л. Графические баллады Богдеско И.— «В мире книг», 1970, № 10, с. 48—3 с. обл. с ил.

Григорьев С. Илья Трофимович Богдеско. (Книжный график Молдавии). М., «Сов. художник», 1970. 152 с. с ил.

Боклевский П. М.
Орлова Т. В. П. М. Боклевский (1816—1897). М., «Искусство», 1971. 110 с. с ил.; 4 л. ил.

Бродский С.
Купцов И. Всегда ты будешь живым примером. (Об иллюстрациях художника С. Бродского к новому изданию книги «Как закалялась сталь»).— «Юность», 1970, № 9, с. 108 с ил.

Степанова Е. Героям Свободы. (Иллюстрации художника С. Бродского к роману «Как закалялась сталь»).— «Огонек», 1970, № 22, с. 3 обл. с ил.

Бруни Л.
Ракитин В. Лев Александрович Бруни. М., «Сов. художник», 1970. 119 с. с ил.

Ракитин В. Цельность видения. (Иллюстрации к детской книге художника Л. А. Бруни).— «Дет. лит.», 1970, № 10, с. 46—49 с ил.

Бунин П.
Големба А. (Об иллюстрациях художника П. Бунина к книге М. Брагина «В грозную пору»).— «Дет. лит.», 1970, № 10, с. 52—53.

Соломатин Вл. Тиль Уленшпигель в издательстве «Молодая гвардия». (О выставке иллюстраций П. Бунина к произведению Шарля де Костера «Легенда об Уленшпигеле»).— «Лит. Россия», 1971, № 39, с. 10.

Ваббе А.
Лоодус Р. Адо Ваббе как книжный график. (Эстонский художник 20-х гг.).— «Известия Акад. наук Эстонской ССР», 1970, № 19/3, с. 263—278.

Варшамов Р.
Рубен Варшамов. (О художнике детской книги).— «Дет. лит.», 1971, № 3, с. 76—77 с ил.

Васнецов Ю.
Клепикова Е. В преодоление собственных традиций. (Об иллюстрациях художника Ю. Васнецова к книге «Радуга-дуга»).— «Дет. лит.», 1970, № 2, с. 39—41.

Синяков Ю. Добрый сказочник. (О творчестве Ю. Васнецова).— «Лит. газ.», 1971, № 11, с. 7.

Устинов Н. Русский сказочник Васнецов Ю. А. (К 70-летию со дня рождения советского мастера книжной графики).— «Книжная торговля», 1970, № 9, с. 56—57 с ил.

Верейский О. Г.
Анисимов Г. Языком графики. В мастерской художника.— «Правда», 1971, 20 ноября.

Тендряков В. Соавтор книги. (О творчестве художника-иллюстратора О. Г. Верейского).— «Лит. газ.», 1971, № 7, с. 7.

Волович В.
Лебедева В. Монументальность графики. Иллюстрации В. Воловича.— «Искусство», 1970, № 6, с. 22—28 с ил.

Гальба В.
Владимир Александрович Гальба. Карикатуры. Иллюстрации. Зарисовки. Шаржи. (Вступит. слово И. Семенова). М., «Сов. художник», 1971. 43 с. с ил. (Мастера советской карикатуры. Альбом «Крокодила»).

Глазунов И.
Глазунов И. Перечитывая любимые страницы. (Художник И. Глазунов о своих творческих планах).— «Лит. газ.», 1970, № 10, с. 7.

Голицын И. В.
Жидкова Е. Гармония — душа моя. (О выставке гравюр и рисунков И. Голицына в музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина).— «Сов. культура», 1970, 31 марта.

Трошин А. Мир Иллариона Голицына. (О выставке рисунков и гравюр И. Голицына. Москва).— «Лит. Россия», 1970, № 12, с. 15.

Шевелева В. Т. Илларион Владимирович Голицын. М., «Сов. художник», 1970. 124 с. с ил. и портр.

Горяев В.
Ганкина Э. «Три толстяка» вчера и сегодня. (Об иллюстрациях В. Горяева к книге Ю. Олеши, изданной в 1969 г.).— «Дет. лит.», 1970, № 7, с. 23—29 с ил.

Горяев В. Как стать любимой? (Об иллюстрировании книг).— «Лит. газ.», 1971, № 33, с. 8

Дейнека А.
Герчук Ю. Черный снег Александра Дейнеки. (Об иллюстрациях к детской книге).— «Дет. лит.», 1970, № 6, с. 38—39 с ил.

Диодоров Б.
Борис Диодоров. (График и иллюстратор о себе).— «Дет. лит.», 1971, № 8, с. 60 с ил.

Добужинский М. В.
Абрамова З. М. Книжная графика М. В. Добужинского.— «Ученые записки» Моск. гос. заочного пед. ин-та, 1971, вып. 33, с. 101—106. (МЗПИ. Кафедра рисунка и живописи).

Чугунов Г. О своеобразии искусства М. В. Добужинского.— «Искусство», 1971, № 2, с. 36—41 с ил.

Дубинский Д. А.
Чегодаева М. Поэтическое восприятие мира. (О творчестве графика Д. А. Дубинского).— «Дет. лит.», 1970, № 11, с. 47—51 с ил.

Шантыко Н. Вдохновенный лирик. (Советский график Д. А. Дубинский).— «Художник», 1970, № 10, с. 20—23 с ил.

Дувидов В.
Острецова Л. «Доктор Айболит» Виктора Дувидова.— «Сов. культура», 1970, 18 июля.

Ермолаев А.
Пистунова А. «Тимур» и еще очень многое... (Иллюстрации художника А. Ермолаева к произведениям А. Гайдара).— «Дет. лит.», 1971, № 5, с. 49—52 с ил.

Ермолаева В.
Ковтун Е. Художник детской книги Вера Ермолаева.— «Дет. лит.», 1971, № 2, с. 33—37 с ил.

Ефимов Б.
Семенов М. Художник-публицист.— «Книжная торговля», 1971, № 5, с. 50.

Ечейстов Г.
Буров К. О таланте чистом и изящном.— «В мире книг», 1970, № 6, 3 с. обл. с ил.

Жилите Б.
Пивоваров В. О храброй Вильнюсской деве. (Иллюстрации литовской художницы Б. Жилите).— «Дет. лит.», 1971, № 12, с. 30—31 с ил.

Зальцман Ю.
Юрий Зальцман. (Иллюстратор детских книг).— «Дет. лит.», 1971, № 7, с. 46 с ил. и портр.

Иткин А.
Дувидов В. Когда приходит удача. (О художнике-иллюстраторе А. Иткине).— «Дет. лит.», 1970, № 2, с. 32—38 с ил.

Калачев С.
Амурский В. Рисует Спартак Калачев.— «Дет. лит.», 1970, № 12, с. 58—64 с ил.

Калита Н.
Ольшевский В. Штрих и стих — рифма одна. (О творчестве художника-иллюстратора Н. Калиты).— «Сов. культура», 1971, 19 окт.

Касиян В.
Владич Л. Ранняя графика Василия Касияна. К 75-летию со дня рождения художника.— «Искусство», 1971, № 5, с. 20—27 с ил.

Кибрик Е.
Халаминский Ю. Я. Евгений Кибрик. М., «Изобразит. искусство», 1970. 184 с. с ил.

Конашевич В.
Купцов И. Изобразительная поэтика Владимира Конашевича.— «Искусство», 1970, № 12, с. 25—33 с ил.

Герчук Ю. Конашевич для взрослых. (Иллюстрации художника к классике и современной литературе).— «Творчество», 1970, № 5, с. 13—15.

Кононов Г.
Киселева Р. Книжная графика Георгия Кононова.— «Север», 1971, с. 64 с ил.

Кравченко А.
Нехорошев Ю. Поэзия штриха. (О мастерах графического искусства Д. Митрохине и А. Кравченко).— «Комс. правда», 1970, 14 янв.

Кроллис Г.
Кроллис Г. Смысл жизни художника. (Художник о своих иллюстрациях к юбилейному изданию поэмы В. В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин»).— «Сов. культура», 1970, 21 апр.

Кузнецов К.
Шанина Н. Путь в сказку. (О художнике книги К. Кузнецове).— «Дет. лит.», 1970, № 8, с. 53—57 с ил.

Кузьмин Н. В.
Асаркан А. Узнать себя... (О творчестве художника Н. В. Кузьмина).— «Комс. правда», 1971, 14 авг.

Кузьмин Н. Заметки об иллюстрации. (Из истории русской книжной графики).— «Творчество», 1971, № 7, с. 8—10 с ил.

Кузьмин Н. Мое Захарово. (Этюд художника-иллюстратора Н. Кузьмина о селе Захарове, где в ранние годы жил А. С. Пушкин).— «Лит. Россия», 1971, № 23, с. 6.

Кузьмин Н. Круг царя Соломона. Страницы былого. (Автобиогр. повесть художника-иллюстратора). М., «Дет. лит.», 1970. 215 с. с ил.

Пистунова А. Эхо «Онегина». (Иллюстрации Н. В. Кузьмина к поэме А. С. Пушкина «Евгений Онегин»).— «Москва», 1970, № 12, с. 177—183.

Сидоров А. Вечно молодой мастер. (Искусство художника книги Н. В. Кузьмина).— «В мире книг», 1970, № 12, с. 3—4 обл.

Урбан А. Искусство смысла. (Художник книги Н. В. Кузьмин).— «Дет. лит», 1970, № 12, с. 56 с портр.

Куклес И.
Филимонова Н. (Об иллюстрациях художника И. Куклеса к книге Е. Измайлова «Говорят, бывает чудо...»).— «Дет. лит.», 1970, № 10, с. 53—54.

Кустодиев Б.
Иваницкий В. В городе Кустодиеве прогуляйтесь... (О рисунках Б. М. Кустодиева к детским книжкам).— «Дет. лит.», 1970, № 11, с. 38.

Лаврухин Ю.
Юрий Лаврухин. (Иллюстрации художника).— «Дет. лит.», 1970, № 1, с. 16—18 с ил.

Лебедев В.
Герчук Ю. Слоненок. (Иллюстрации художника В. Лебедева к книге Р. Киплинга «Слоненок».— «Дет. лит.», 1971, № 5, с. 60—62 с ил.

Лисицкий Э.
Ракитин В. Два эксперимента Лисицкого. К 80-летию со дня рождения. (Оформление детской книги Э. Лисицким).— «Дет. лит.», 1970, № 11, с. 44—47 с ил.

Люстрицкий А. Е.
Александр Евгеньевич Люстрицкий. Каталог выставки произведений к 60-летию со дня рождения и 40-летию творческой деятельности. (Графика — оформительское искусство). Киров, 1970. 44 с. с ил. (Кировское обл. упр. культуры. Кировская организация художников. Художественный музей им. А. М. Горького).

Маврина Т.
Берсенева К. Ой, бука-бука!.. (Об оформлении книг Т. Мавриной).— «Дет. лит.», 1971, № 12, с. 56.

Колесников Ю. Загорские были. (О творчестве Т. Мавриной).— «Знание — сила», 1970, № 3, с. 46—47 с ил.

Львов С. Книги — праздник.— «Новый мир», 1971, № 7, с. 258—260. (Рец. на кн.: Маврина Т. Городецкая живопись. Л., «Аврора», 1970; А. С. Пушкин «Лукоморье». Пролог к поэме «Руслан и Людмила». Рисунки Т. Мавриной. М., «Малыш», 1970; Маврина Т. Сказочная азбука. М., Гознак, 1969; Маврина Т. Загорск. Рисунки и акварели. Л., «Художник РСФСР», 1968).

Некоторые выводы. (По поводу статьи К. Берсеневой об иллюстрациях Т. Мавриной).— «Дет. лит.», 1971, № 12, с. 56—59 с ил.

Пистунова А. Веселыми глазами. (Рец. на кн.: Т. Маврина. «Загорск». Л., «Художник РСФСР», 1968).— «Дружба народов», 1970, № 1, с. 273—274.

Пистунова А. Книга книг. (Иллюстрации Т. А. Мавриной к книге «Сказочная азбука»).— «Дет. лит.», 1970, № 1, с. 43—45 с ил.

Сидоров А. Волшебный мир красок. (О новом издании «Лукоморья» А. С. Пушкина. Рисунки Мавриной Т. А.).— «Известия», 1971, 13 мая

Урбан А. Народное искусство и книга.— «Звезда», № 8, 1971, с. 211—213; 2 л. ил. (Рец. на кн.: Маврина Т. Городецкая живопись. Л., «Аврора», 1970; За тридевять земель. Три русских сказки. Художник Т. Маврина. М., «Дет. лит.», 1970; Пушкин А. С. Сказка о царе Салтане. Рисунки Т. Мавриной. Л., «Художник РСФСР», 1971).

Малахова М.
Кузьмин Н. Легенда «О Ное праведном». (Об иллюстрировании народной сказки М. Малаховой).— «Декоративное искусство СССР», 1971, № 10, с. 48 с ил.

Маркевич Б.
Александров К. Искусство мастера.— «Лит. газ.», 1971, № 24, с. 8.

Каменский А. Мурло мещанина. (О творчестве художника-графика Б. Маркевича).— «Творчество», 1971, № 8, с. 15—16 с ил.

Маторин М.
Сокольников М. Михаил Маторин. К 70-летию со дня рождения.— «Искусство», 1971, № 10, с. 24—28 с ил.

Милашевский В. В.
Милашевский В. В доме на Мойке. Из записок художника.— «Звезда», 1970, № 12, с. 187—201.

Милашевский В. Побеги тополя. (Воспоминания художника-иллюстратора).— «Волга», 1970, № 11, с. 179—188.

Митрохин Д.
Котенко Е. Счастье художника. (Советский график, художник книги Д. Митрохин).— «Художник», 1970, № 10, с. 24—25 с ил.

Котенко Е. 25 книг из библиотеки В. И. Ленина, оформленные художником Д. Митрохиным.— «Книжная торговля», 1971, № 4, с. 48—49.

Митурич М.
Митурич М. Ритм стиха и рисунка. (О сотрудничестве художника-иллюстратора с С. Я. Маршаком).— В кн.: Я думал, чувствовал, я жил. Воспоминания о С. Я. Маршаке. А. Фадеев, Р. Гамзатов, Ю. Я. Маршак-Файнберг. М., «Сов. писатель», 1971. с. 289—293.

Молоканов Ю.
Токмаков Л. Призвание. (Творчество иллюстратора детских книг Ю. Молоканова).— «Дет. лит.», 1971, № 10, с. 39—45 с ил. и портр.

Нагаев В.
Тэрнитэ Б. Реализм и фантазия. С выставки работ художника-графика В. Нагаева.— «Книжное обозрение», 1970, 29 мая.

Нарбут Г.
Ландсман Б. Георгий Нарбут.— «В мире книг», 1971, № 3, 4 с. обл. с ил.

Липович И. Мастер линии и силуэта.— «Дет. лит.», 1971, № 3, с. 66—73 с ил.

Нивинский И.
Костина Е. Книга о самобытном художнике. (Рец. на кн.: В. Н. Докучаев. Игнатий Игнатьевич Нивинский. М., «Художник», 1969).— «Искусство», 1970, № 1, с. 68—69.

Носков В. А.
Мямлин И. Слово звучит сильнее. (О художнике-иллюстраторе В. А. Носкове).— «Правда», 1971, 14 ноября.

Стеркин А. Трудные шаги. (О художнике книги В. Носкове).— «Книжная торговля», 1970, № 7, с. 52—53.

Окас Э.
Лоодус Р. Гармония штриха и слова. (Иллюстрации эстонского художника Э. Окаса).— «В мире книг», 1970, № 2, с. 3 обл. с ил.

Лоодус Р. Ленин в творчестве эстонского художника-графика Э. Окаса. Таллин, 1970. 44 с. с ил. На эст. и рус. яз.

Остроумова-Лебедева А. П.
Киселев М. Образы родного города. К 100-летию со дня рождения А. П. Остроумовой-Лебедевой.— «Искусство», 1971, № 10, с. 62—67 с ил.

Соловьев В. Стиль Петербурга. К 100-летию со дня рождения А. П. Остроумовой-Лебедевой.— «Нева», 1971, № 6, с. 209—213 с ил. на вкл.

Павлишин Г.
Иванов О. По таежным тропам Приамурья.— «Книжная торговля», 1971, № 7, с. 70—71.

Пахомов А. Ф.
Будашевская Л. Мир удивительный. (Иллюстрации А. Ф. Пахомова к стихотворениям Н. А. Некрасова).— «Аврора», 1971, № 11, с. 74—75 с ил.

Жуков Н. Многогранный талант. На выставке А. Ф. Пахомова, посвященной 70-летию художника.— «Сов. культура», 1971, 27 февр.

Матафонов В. Живопись и графика А. Ф. Пахомова.— «Искусство», 1971, № 1, с. 16—24 с ил.

Народный художник РСФСР, действительный член Академии художеств СССР, лауреат Государственной премии СССР Алексей Федорович Пахомов. Каталог выставки. Сост. Н. Г. Ефимов. «Искусство», 1970. 39 с.; 12 л. ил.

Петров Г. Главное дело его жизни. (О творчестве художника А. Ф. Пахомова).— «Правда», 1970, 13 апр.

Перевальский В.
Вечерский В. Символы силы народа. (Иллюстрации В. Перевальского к сборнику «Крылья орлицы», выпущенному изд-вом «Мистецтво»).—«В мире книг», 1971, № 2, с. 31 обл.

Пиков М.
Кузнецова Ю. Михаил Иванович Пиков. (Книжная графика и гравюра). М., «Сов. художник», 1971. 43 с.; 50 л. ил.

Разговоров С. Наш Данте. (Иллюстрации художника Пикова к «Божественной комедии» Данте).— «Сов. культура», 1971, 14 сент.

Салько О. Монография о Пикове. (Рец. на кн.: Мямлин И. Г. Михаил Иванович Пиков. Л., «Художник РСФСР», 1968).— «Искусство», 1970, № 1, с. 69.

Поливанов Ю.
Коноплев А. В должности «Кентавра».— «Дет. лит.», 1971, № 8, с. 54—57. (О худож. редакторе изд-ва «Малыш» Ю. Поливанове).

Поляков М. И.
Панов М. Замечательный график. «Волга», 1970, № 6, с. 188—191 с ил.

Поплавские Г. и Н.
Бойко В. Память и чувство художника. (О мастерах книжной графики Н. и Г. Поплавских. Белорусская ССР).— «Сов. культура», 1971, 19 янв.

Гончаров Н. Из глубины жизни. (О творчестве художников книги Георгия и Наталии Поплавских).— «Книжная торговля», 1971, № 12 с. 36—37 с ил.

Прусов С. Г.
Рахтанов И. Исследование — образ — рисунок. (О творчестве иллюстратора С. Г. Прусова).— «Дет. лит.», 1971, № 7, с. 40—44 с ил.

Рачев Е.
Кружков Н. Кудесник. (Художник-иллюстратор Е. Рачев).— «Огонек», 1970, № 1, с. 24—25 с ил. на вкл.

Ребров Ю. П.
Бродский В. И. Новая жизнь героев «Тихого Дона». (Гл. художник издательства «Молодая гвардия» В. И. Бродский об иллюстрациях художника Ю. П. Реброва к роману М. А. Шолохова «Тихий Дон»).— «Сов. воин», 1970, № 20, с. 36 с ил.

Рудаков К.
Константин Иванович Рудаков (1891—1949). К 80-летию со дня рождения художника. Каталог выставки. (Авт. текста П. Корнилов). Вологда, 1971. 40 с. с ил. (Упр. культуры Вологодского облисполкома. Вологодская обл. картинная галерея).

«Ожившие» образы героев. (О выставке работ художника-иллюстратора К. И. Рудакова в залах Академии художеств СССР).— «Правда», 1971, 9 дек.

Ряпшис П.
Юрьев С. Серьезная заявка. (О молодом литовском художнике Пятрасе Ряпшисе).— «Дет. лит.», 1971, № 1, с. 38—39 с ил.

Семенов Б. Ф.
Лосев А. Искусство, отданное книге.— «Нева», 1970, № 12, с. 208.

Сидоркин Е.
Халаминская М. Графическая серия Е. Сидоркина. (Цикл иллюстраций к роману М. Ауэзова «Путь абая»).— «Искусство», 1971, № 6, с. 27—30 с ил.

Склютовский Л.
Портнов Г. Героика революции. Иллюстрации Л. Склютовского к поэмам В. Маяковского.— «Искусство», 1970, № 3, с. 37—40.

Соостер Ю.
Юло Соостер. (Эстонский художник-график и живописец. Некролог).— «Декоративное искусство СССР», 1970, № 12, с. 56 с портр.

Сосаян Т.
Тигран Сосаян. (Книжный график. Авт. текста Г. Акопян). Ереван, 1971, 5 с. с ил. (Союз художников Армении).

Таранов М. А.
Богданов А. Мастер книги.— «Нева», 1970, № 9, с. 205—208 с ил.

Телингатер С.
Телингатер— художник книги и типограф. (Авт. текста Е. Коган). М., «Сов. художник», 1971. 34 с. с ил. На нем. и рус. яз.

Телингатер С. Б. О теоретическом обобщении опыта искусства оформления книги.— «Издательское дело. Книговедение», 1970, № 3 (9), с. 23—26.

Толкачева Н.
Пистунова А. Точная задача. Об иллюстрациях Н. Толкачевой к «Запискам из мертвого дома» Ф. М. Достоевского.— «Лит. Россия», 1971, № 38, с. 11.

Трауготы А. и В.
Заварова А. «Сказки» Андерсена. Иллюстрации к сказкам Андерсена худож. А. и В. Трауготов.— «Дет. лит.», 1970, № 10, с. 50—52 с ил.

Тырса Н.
Горлова Л. Дружественный человеку мир. (Творчество художника Н. Тырсы).— «Художник», 1971, № 6, с. 13—17 с ил.

Курдов В. Воспоминания о художнике Н. А. Тырсе.— «Дет. лит.», 1971, № 7, с. 34—39 с ил.

Устинов Н.
Заварова А. Николай Устинов. (Художник-иллюстратор детских книг).— «Дет. лит.», 1970, № 6, с. 42—46 с ил. и портр.

Фаворский В.
Выставка графики В. Фаворского в Варшаве (1970).— «Искусство», 1971, № 6, с. 72.

Герчук Ю. Фаворский и дети.— «Дет. лит.», 1970, № 1, с. 37—42 с ил.

Котляров А. Данте и Фаворский. («Новая Жизнь» Данте в оформлении В. А. Фаворского).— «Творчество», 1971, № 12, с. 12—13 с ил.

Островский Г. Польские экслибрисы Фаворского В. А.— «Сов. славяноведение», 1971, № 2, с. 77—79 с ил.

Фаворский В. Образ в пространственном и словесном искусстве. (Синтез искусств при создании книги).— «Декоративное искусство», 1971, № 9, с. 20—23 с портр.

Фаворский. Альбом. (Вступит. ст. и сост. Н. Розановой). Л., «Аврора», 1970. 234 с. с ил. На рус. и нем. яз.

Филипповский Г.
В едином ключе. (Иллюстрации Г. Филипповского к произведениям К. Федина).— «В мире книг», 1971, № 2, с. 4 обл.

Шмаринов А.
Лешин В. (Об иллюстрациях художника А. Шмаринова к книге Е. Сурова «Как живет Кеваль»).— «Дет. лит.», 1970, № 6, с. 51—52.

Шмаринов Д. А.
Верейский О. Приглашение на выставку (Д. А. Шмаринова, Москва, 1970).— «Известия», 1970, 8 дек.

Дементий Алексеевич Шмаринов. Народный художник СССР, действительный член Академии художеств СССР. Каталог выставки произведений. М., 1970. 56 с.; 15 л. ил. (Мин-во культуры СССР, Академия художеств СССР. СХ СССР, МОСХ РСФСР).

Зименко В. Зрительный эквивалент литературного образа. Заметки о творчестве Д. Шмаринова.— «Искусство», 1971, № 11, с. 29—42 с ил.

Иванов О. Мастерство графики.— «Правда», 1970, 10 дек.

Минаев Е. Искусство ясное, целеустремленное.— «Творчество», 1971, № 3, с. 16—19 с ил.

Нехорошев Ю. Высшая похвала художнику.— «Сов. культура», 1970, 1 дек.

Тагиева Л. Мастер, увидевший слово.— «Комс. правда», 1970, 15 дек.

Чегодаев А. Д. Шмаринов. (Ретроспективная выставка Д. А. Шмаринова).— «Огонек», 1972, № 6, с. 16 с ил. на вкл.

Шмаринов Д. О некоторых проблемах нашей графики.— «Искусство», 1971, № 6, с. 6—15 с ил.

Шукаев Е. А.
Маркин В. Грани таланта.— «Журналист», 1970, № 6, с. 80—3 обл. с ил.

Якутович Г.
Верба И. Георгий Якутович. Поиски, работа. (Украинский график). М., «Сов. художник», 1970. 96 с. с ил.

КНИЖНАЯ ГРАФИКА ЗА РУБЕЖОМ

Бальцер Г. О молодых художниках-иллюстраторах (ГДР).— «Дет. лит.», 1971, № 9, с. 44—47 с ил.

Бартошек Г. Разноцветные книжки. (О польских художниках-графиках Божене Трухановской и Веславе Майхшаке).— «Польша», 1970, № 5, с. 32—33.

Барч Х. Старшина нашего цеха. (О художнике-иллюстраторе Гансе Бальцере из ГДР).— «Дет. лит.», 1971, № 9, с. 38—39 с ил.

Белецкий П. Одержимый рисунком. Повесть о японском художнике Хокусае. М., «Дет. лит.», 1970. 175 с. с ил.

Брештянски И. Современное искусство книги (Венгрия).— «Творчество», 1970, № 3, с. 17—18 с ил.

Вайсгребер Х. Все начинается с «картинки». (О детской иллюстрации в ГДР).— «Дет. лит.», 1971, № 9, с. 35—37 с ил.

Верижникова Т. Вильям Моррис. (Английский художник-дизайнер, график и прикладник).— «Художник», 1970, № 9, с. 34—35 с ил.

Виноградова Е. Мастера объединения «Голлар». (Объединение чешских художников-графиков).— «Творчество», 1970, № 5, с. 35—37.

Виноградова Е. Иржи Трнка — художник-поэт. (О творчестве чехословацкого книжного графика).— «Иностр. лит.», 1971, № 1, с. 256—257 с ил. на вкл.

Виц И. Традиция и поиск. (Польская книжная графика).— «Иностр. лит.», 1970, № 1, с. 257—261 с ил.

Ганкина Э. Вернер Клемке оформляет учебники.— «Дет. лит.», 1971, № 9, с. 40—43 с ил.

Гривнина А. С. Книжная иллюстрация и основные типы иллюстрированных изданий во Франции первой половины XIX века.— «Труды института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина». (Серия «Искусствоведение»), 1970, вып. 3, с. 44—60.

Звягина Н. В ателье Маны Парпуловой (художницы-иллюстратора детской книги, Болгария).— «Сов. культура», 1971. 22 ил.

Иозеф Лада. Книга о художнике. (Статья о чехословацком художнике-иллюстраторе «Похождений бравого солдата Швейка» Я. Гашека — А. Гривниной). Л., «Искусство», 1971. 151 с. с ил.

Р. Кент. Саламина. Рис. автора. М., «Мысль», 1970. 383 с. 11 л. ил. (Путешествия. Приключения. Фантастика).

Мыльников А. С. Чешская книга. Очерки истории. (Книга. Культура. Общество). М., «Книга», 1971. 208 с. с ил. (К 500-летию книгопечатания в Чехословакии).

Об иллюстрациях Элизабет Шав (ГДР).— «Искусство», 1970, № 8, с. 71—72.

Премии художникам книги (Болгария).— «Искусство», 1970, № 6, с. 70.

Пышновская З. Вернер Клемке. (Художник книги, ГДР).— «Иностр. лит.», 1970, № 9, с. 254—256 с ил.

Самородов Б. П. Дюрер. Искусство и книгопечатание. К 500-летию со дня рождения.— «Полиграфия», 1971, № 7, с. 44—45 с ил.

Соколова Н., Безрукова М. «Орфей и Эвридика». Палм Нильсон. (О цикле линогравюр датского художника).— «Иностр. лит.», 1971, № 9, с. 258—262 с ил.

Таубер В. Колеса мельницы шумят. (О книжной графике Л. Рихтера — немецкого художника XIX в.).— «Дет лит.», 1971, № 2, с. 31—32, 38—39 с ил.

«Учитель Гнус» в графике. (Иллюстрации берлинского художника П. Розье к книге Г. Манна «Учитель Гнус, или Конец одного тирана»).— «Сов. культура», 1971, 1 июля.

Юбилей художественно-графического издательства «ВАГ». (Болгарскому издательству — 20 лет).— «Искусство», 1971, № 8, с. 74.

Юзеф Вильконь — мастер книжных иллюстраций (Польша).— «Искусство», 1970, № 6, с. 71.

КНИГА — АКТИВНОЕ СРЕДСТВО БОРЬБЫ ЗА ПРОГРЕССИВНЫЕ ИДЕАЛЫ СОВРЕМЕННОСТИ

МОЛОДЕЖЬ В КНИЖНОМ ИСКУССТВЕ МОСКВЫ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕКСТА

ХУДОЖНИКИ КНИГИ — ЮБИЛЕЮ В. И. ЛЕНИНА

ЭДУАРД АНАТОЛЬЕВИЧ БУДОГОСКИЙ

ЮЛО СООСТЕР

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ СТАРОНОСОВ

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР КАК ИЛЛЮСТРАТОР КНИГИ

У ИСТОКОВ СОВРЕМЕННОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

ОФОРМЛЕНИЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ НАУЧНОЙ КНИГИ XV—XVI вв.

ХУДОЖНИК И ДЕТСКАЯ КНИГА

РАЗМЫШЛЕНИЯ НА ВЫСТАВКЕ ДЕТСКОЙ КНИГИ

«КОЗЬМА ПРУТКОВ» Н. КУЗЬМИНА И С. ПОЖАРСКОГО

ТРЕТЬЯ БИЕННАЛЕ ДЕТСКОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ В БРАТИСЛАВЕ

ГРАФИКА ФРИЦА КРЕМЕРА НА ТЕМЫ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА

ПАМЯТИ НАТАНА ИСАЕВИЧА АЛЬТМАНА

ПАМЯТИ СЕРГЕЯ МИХАЙЛОВИЧА ПОЖАРСКОГО

ПАМЯТИ ВОЛИ НИКОЛАЕВИЧА ЛЯХОВА

СОДЕРЖАНИЕ

ИСКУССТВО КНИГИ
1970—1971

Выпуск 9

ИБ365

Сдано в набор 26.04.77.
Подписано в печать 6.10.78.
А10269 Формат 84×108 1/16
Бумага мелованная 120 г.
Гарнитура Обыкновенная новая
Офсетная печать
Усл. печ. л. 21,21 Уч.-изд. л. 21,14
Тираж 5000 экз. Заказ 1114 Изд. № 1567
Цена 17 р.

Издательство «Книга»,
Москва, К-9, ул. Неждановой, 8/10

Экспериментальная типография ВНИИ
комплексных проблем полиграфии
Государственного Комитета СССР
по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли
Москва, К-51, Цветной бульвар, 30

Отпечатано с универсальных монометаллических
офсетных форм с использованием предварительно
очувствленных алюминиевых пластин
одноразового пользования

И $\frac{61002\text{-}072}{002(01)\text{-}79}$ 15.78.4500000000



